إبراهيم رسول

جديد الخطاب السردي

في روايات ناتالي الخوري غريب

دار البيان العربي
للدراسات والنشر

جديد الخطاب السردي

في روايات ناتالي الخوري غريب

© جميع الحقوق محفوظة

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي نحو، سواء أكانت إلكترونية، أم ميكانيكية، أم بالتصوير، أم بالتسجيل، أم خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من المؤلف، ومقدّمًا.

الطبعة الأولى

2023

ISBN 978-614-503-050-8

دار البيان العربي
للدراسات والنشر

Tel.: 00961 3 305 257 - E-mail: dar-albayan2021@hotmail.com

إبراهيم رسول

جديد الخطاب السردي

في روايات ناتالي الخوري غريب

دراسة نقدية

2023

الإهداء

إلى الداعمةِ المشجّعةِ والناصحةِ...

التي كانتْ دومًا نِعمَ السّند

في مسيرتي الأدبية...

إلى زوجتي وحبيبتي...

السيدة زينب أمّ تيمْ.

شكر وتقدير

إلى الصديقة العزيزة: ملاك إبراهيم مهنّا، القارئة
التي قرأت الكتاب وهو لمْ يزلْ بعد مُسوّدة،
وقدْ انتفعت من إشاراتها الأدبية
ولمْ تبخلْ عليّ بأيِّ معلومةٍ.

أشكرها عظيم الشكر وأفضله
لما بذلتهُ من جهدٍ في قراءةِ الكتاب،
وهي الأديبة الغيورة على اللغة
والعاشقة للغة الضاد التي شربت حبّها.

عيّنةُ الدراسة:

السّؤالُ الأهمُ الذي يُثار عند أوّل قراءة العنوان هو: لماذا روايات ناتالي الخوري غريب هي الأنموذج الذي يمثّل الرّواية العربيّة الجديدة؟ الجوابُ ليس سهلًا لدرجة الحسم، ولا صعبًا لدرجة الحيرة، بل هو بين بين، نعم، لا تمثّل روايات ناتالي الخوري غريب وحدها ملامح الرّواية العربيّة الجديدة، فارتأيتُ أن أختارَها أنموذجًا أطبّق فيه ما قرأته في كمٍّ كبيرٍ من الرّوايات العربيّة الّتي صدرَت حديثًا، فوجدتُ أنَّ هذه العيّنة هي الأنسب لما أبحثُ فيه أو ما قرأتهُ متميّزًا في هذه الرّوايات. تميّزَت روايات ناتالي الخوري غريب، بثيماتٍ هي عينها ثيمة الحياة الجديدة؛ منها القلق الوجودي، والهشاشة، وانهيار السّرديّات الكبرى. وهذه الثّلاثيّة المميّزة في روايات العيّنة، هي الّتي جعلتني أختارها عيّنةً تُمثّل الرّواية العربيّة الّتي أقول فيها ما يقوله النُّقّاد: «إنّها روايةٌ جديدةٌ».

الباعثُ على قراءةِ هذه الرّوايات هو الباعثُ الّذي لا بدَّ منه في قراءة فلسفة الواقع والمستقبل الّذي يرسمهُ خيال الأديب الخصب، فما يُدوّنهُ المبدع يجب أن يؤخذَ بعين الاهتمام والتأمّل، لأنّ هذه المقولات التي يُصدرها وينشرها المبدع هي قراءةٌ معرفيةٌ لفلسفةِ الواقع اليوميّ المعيش. هذا الرّاهن وما يُخبّئهُ

للغد، جعل الخيال الإبداعي يتّجهُ نحو قراءة فلسفةِ الحياة بصورة أكثر عمقًا وتحليلًا. فأنت تلحظ في الرّواية الجديدة العديد من الفلسفاتِ الجديدة الّتي تقرأ الواقع وفق قراءةٍ معينةٍ لها ما ينطبق ويقرأ المستقبل من خلالهِ. القراءةُ فعلٌ إنّسانيٌ حضاريٌ وهي متشعّبة، نلخص أهمها في ثلاثة أنواع:

١. **قراءةُ التسلية**: وهي القراءةُ غير المنتجة الّتي لا تقدّم شيئًا إلى القارئ، بل تجمّد عقله وتجعله يقتل الوقت من أجل متعةٍ فحسب.

٢. **قراءةُ التّعليم**: وهي أفضلُ من الأولى وأقلّ من الثالثة، ولكنها تعليميّةٌ مفيدةٌ في درجةٍ ما، وهي مهمةٌ في حصول الدّرجات العالية في أيّ امتحانٍ.

٣. **قراءةُ الاحتراف أو القراءةُ الاحترافيّة**: وهي أفضلُ من القراءتين السابقتين كونها منتجة وتُضيف إلى القارئ معرفة، وهذه القراءةُ هي المتّبعة في روايات العيّنة الّتي اخترناها للدّراسة، فهذه الرّوايات تحتاج إلى قارئٍ احترافيٍ لأنّها مكتوبةٌ للقارئ اليقظ الّذي يبحثُ عن أجوبةٍ لأسئلةٍ أنطولوجيّةٍ عالقةٍ في مخيّلتهِ، كما تشتغل على خطابٍ فلسفيٍّ وعلميٍّ في درجةٍ كبيرةٍ.

الخطابُ الجديدُ هو الخطابُ الجريء الّذي يُناقش كلّ شيء وفي كلِّ شيء. هو خطابٌ يبحث عن قضايا مصيريّة لها أهميّة بالغة في حياة الإنسان المعاصر، وتنظرُ تجاه المستقبل بأهميّةٍ بالغةٍ لأنَّ الواقعَ المعاصر هو ثيمة الخطاب الجديد وله الأولويّة في قراءتهِ قراءة معمّقة. فالرّواياتُ الثلاثُ عيّنةُ الدّراسةِ؛ تقرأ الواقعَ العربيّ المعاصر قراءةً فلسفيّةً معمّقةً مفصّلةً، وتنظرُ إلى القضايا المهمّة والوجوديّة فتعطيها الأهميّة الكبرى أو المركزيّة في الموضوع السّردي.

جديدُ الخطاب السّرديّ في روايات ناتالي هو البحث في مواضيع كانت حتّى الأمس القريب محظورة وغير مستهلكة، فجاء السّرد الجديد بعد أن انهارت السّرديّات الكبرى نتيجة فعل التّصدّع الّذي جاءها من الفلسفات والتّطوّر التّقنيّ السّريع، فظهرت لغةُ العلم والفلسفة لتبحث في كلّ القضايا المحظورة واكتُسِبَ منها ما كان له أساسٌ من العقلانيّة وتلاشى وسيتلاشى ما له أساسٌ أسطوريٌّ!

القلقُ الوجوديُ ثيمةٌ مركزيّةٌ في خطاب ناتالي الخوري غريب، وهي تقرأهُ قراءةً فلسفيّةً وتنظرُ له نظرة الحكيمة الّتي تقرأ خبايا القضايا لا ظواهرها الخارجيّة. فناتالي الخوري غريب في الرّوايات الثّلاث هذه، جعلت الرّواية تبدو أشبه بالدّرسِ الفلسفيّ

المُقدّم على طبقٍ من الأسئلةِ المهمة. هذه الأسئلةُ مثيرةٌ محفّزةٌ للقارئ الّذي يتلقّى النّصوص بصورةٍ تساؤليّةٍ، هذه الإثارات الّتي تبثّها الكاتبة المبدعة في ذهن القارئ جعلت منه قارئًا منتجًا. إنها لا تحتكر العلم لنفسها ولا تقدّم كل الحلول الّتي في مخيّلتها، بل هي تُسهم القارئ النخبوي معها، فالثيمات الّتي تطرقها قد لا تكون غريبة أو لمْ يسمعْ بها أحدٌ، بل هي مواضيع تحتاجُ إلى أسئلةٍ كالّتي تطرحها ناتالي على ألسنةِ شخصيّاتها الرّوائيّة.

تقديم

(١)

شرَعَتِ الحياةُ الجديدة بتقنيّاتها تدخل إلى كلِّ الشعوب أو أغلبها، ولمّا كان العربيّ توّاقًا إلى معرفةِ هذا الجديد ومواكبتهِ، صارَ لزامًا عليه أن يستعملَ أساليبَ الحياة الجديدة. الرّوائيّ العربيّ يتمتّع بسعةِ الاطّلاع على غير ثقافة، لذلك يستطيع أن يأخذَ مِن المتقدمين عليه سُبلهم الّتي سلكوها في مسيرة تطوّرهِم. عندها جاءت الرّواية العربيّة بعد سلسةٍ كبيرة من التّجارب، ووضعت لنفسها المكانة المرموقة بين الأدب العالميّ بأجناسهِ المتنوّعة. أخذت الرّواية تهيّمنُ بصورةٍ واضحةٍ على باقي الأجناس الأخرى أو أنّها أزاحتْ هيمنة الشّعر عنها وأنزلته مرتبة أقلّ منها! هذا الرّأي ليس اعتباطيًا وليس جُزافًا، بل هو رأيٌ واقعيٌ يَعْرفهُ كلّ القرّاء تقريبًا. ثمّة سؤالٌ يتبادرُ إلى الذّهن في الوهلةِ الأولى، وهو: «ما هي هذه التّقنيّات الّتي سلكتها الرّواية العربيّة الجديدة؟ وما هو هذا الجديد في الخطاب؟»

في هذين السّؤالين يكمنُ جوهرُ البحث النّقدي الّذي نُقدّمه إلى القرّاء. الرّوائيّ العربيّ طوال عقود كثيرة منشغلٌ بأزمات عالمهِ العام، فهو تعرّض إلى مآسٍ كثيرة وخيبات أمل أكثر وواقعٍ

من سيء إلى أسوأ، والظّروفُ لمْ تكنْ بخير كثيرًا، إذ الخيرُ والسّلام يكادان أنْ يكونا شحيحين بالقياسِ وفترة الأسى الكبير! هذه ظروفٌ عاشها الكاتب العربيّ وتفاعل معها والطّبيعي أن تكونَ هذه القضايا هي الثّيمة الأبرز في أدبهِ بكافّة أجناسهِ، إلا أنّ العصرنة وهيمنتها في كلّ مفاصل الحياة فَرَضتْ أشياء كثيرة وَغيّرتْ أشياء كثيرة، كأنّها لا تروم الثّبات على حالٍ واحدةٍ، بل لا بُدّ من التّجديد والتّطوّر والمواكبة للحياة الّتي تركض مسرعةً!

أخَذَ المبدعون في العالم العربيّ، يُجددونَ في أساليبهم وتقنيّاتهم بعد اطلاعهم أو تلاقح الثّقافات مع العالم، ويُعيدون النّظر في خطابهم الرّوائيّ. فبدأت الثّيمات تبدو جديدة وبدأت القضايا المطروحة هي قضايا الرّاهن اليوميّ، وهكذا حاولَتِ الرّواية أنْ تشتغلَ على الجديد في هذه الحياة الجديدة. أثارَتِ الأسئلةُ الجديدة الّتي شغلَتِ المبدع البحث في قضايا كانت حتى وقت قريب تُحتسب من السّرديّات المحظورة، إلّا أنّ واقعيّة الظّرف السّيء لمْ تعدْ تُحتمل فتجرّأ المبدعون العرب على كسر هذا المحظور.

العبور إلى الضفة الأخرى:

العبورُ هو انتقالٌ من جهةٍ إلى أخرى، وفي الانتقال هذا فرقٌ بين الجهتين. كأن تكون الأولى شرقًا والثّانية غربًا، وكأن تكون

الأولى جنوبًا والجهة الأخرى شمالًا. من هذا المنطلق يمكننا أن نقول: «الرّواية العربيّة الجديدة كسَرَت هذه القيود وتمرّدَت عليها وعبَرَت بذاتها إلى جهةٍ أخرى، جهة متمرّدة، متحرّرة، منطقيّة، وكسرَت السّرديّات الكبرى الّتي كانت حتّى الأمس القريب هي سرديّات محرّمة لا يمكن الحديث عنها إلّا مسبوقة بصفة القداسة أو ما يشبهها. في الرّوايات الثّلاث، الّتي اتّخذناها أنموذجًا لما نُريد أنْ ننظرَ له، تمرّدٌ وكسرٌ وعبورٌ إلى ضفةٍ أخرى، ولكنّه عبورٌ من حداثةٍ إلى ما بعدها! هذا العبورُ جاءَ نتيجة الشّعور بالمسؤوليّة الّتي تقع على النّخب الثّقافيّة في العالم العربيّ، ولا بد من النّهوض والقفز ومن ثم الرّكض سريعًا نحو ما بعد الحداثة، وإلّا فسيبقى العالم الثّالث هو العالم الأعرج الّذي يكون مستهلكًا لا منتجًا! نظرةُ الاعتدال في الرّواية الجديدة، تجلّت في رؤية المبدعة ناتالي الخوري غريب في رواياتها الثّلاث. فَهي تتعامل وفق المنظور الجديد للحياة ولا تعتبر الجنسوية أو غيرها إلا مصطلحات، فتجد في الرّواية رؤيتها للرّجل البطل، وهي رؤيةٌ تتطابق مع رؤيتها للأنثى البطلة. فهي لا تُحمّلُ أحدًا وزر غيره، أو لا تُصنف الإنسانيّة بحسب مقاسات فلسفات شاذّة متمرّدة، هي كاتبةٌ للإنسان ومن أجل الإنسان، وأحسبني أراها تريد أنْ تُصحّحَ المسارَ الفلسفيّ الّذي شذّ وَبَعُدَ عن الاستقامةِ الحقيقيّة. فالحياةُ الجديدةُ هي تمرّدٌ، تشتّتٌ، وفوضى كبيرة. الهدمُ أوّل عمليّات

تصحيح المسار نحو المستقبل، فمحالٌ أنْ يكون البناء على قاعدةٍ هشّةٍ ويُراد لها أنْ تصمدَ أمام المستقبل الذي يجرف كلّ شيء وكما يستعمل الفيلسوف الألماني «فريدريش نيتشه» مفردة (التّفلسف بالمطرقة)، أيّ طرقُ ما يركنُ إليه العصر من أفكار واعتقادات وهي أصنام فارغة[1].

(١) ما وراء الخير والشر: ٩.

(٢)

بدايةً، لا بُدّ أن نُعرّفَ أو نُنَوّه إلى القصد الذي نشتغلُ عليه في هذه القراءة، أو توضيح عنوان هذا الكتاب. لا نُريد أنْ نخوضَ في مسألة تعريف الخطاب ودلالته ولا نُريد أن يأخذَ البحث فيه الشّرح الكثير في القراءة، لأننا لسنا معنيين في تبيان دلالتهِ أو شرحهِ لأنَّ البحثَ غير معنيّ بهذا. نقولُ وبكلِّ اختصارٍ، إننا نقصدُ بمفهوم الخطاب في هذا العنوان الأصلي للكتاب، أنه فعلُ الإنتاج الكلاميّ المكتوب. هذا التّعريف أو المقصد الّذي نقصده هو الّذي سنقوم بدراستهِ في هذا الكتاب. الخطابُ اليوم يكون مُبَطّنًا في أساليب متنوّعة يتّخذها الكُتّاب، ويقول النّاقد «عبد المجيد نوس» عن إشكالية معنى مصطلح الخطاب: «لقد خضع مفهوم الخطاب لمجموعة من التّحديدات النّظريّة المختلفة في المجالات الّتي استعمل فيها». وترجع هذه الاختلافات إلى المنطلقات النّظريّة لهذه التّصوّرات وخلفيّاتها الابستمولوجيّة، ما أدّى، أحيانًا، إلى نوع من الالتباس بين مفاهيم متقاربة تُستعمل أحيانًا كالقول والخطاب والنّص، غير أننا سنعمل على تحديده من منظور سيميوطيقا السّرد، لذلك سنقف عند مفاهيم أساسيّة مثل مفهوم الخطاب ومفهوم الحكاية بوصفهما مكونين للخطاب السّردي. وعند مفاهيم أخرى مثل: مفهوم المعنيات ومفهوم

الخطاب من منظور عمليّة القول والقول[1]. ونتّفقُ مع رأي النّاقد في هذا، ونقرّ بأنّنا سنهتم أو نستعمل مفهوم الخطاب بأنّه الفعل المنتوج كلاميًا. فالخطابُ، كما وصفه اللسانيون؛ هو الوحدة الكبرى الّتي يمكن وصفها وصفًا نحويًا[2]، والخطابُ الذي نروم قراءة العيّنات الثّلاث عليه يقومُ على الكلام المكتوب في الرّوايات الثلاث.

بعد أنْ عرّفنا وبيّنا القصد من معنى العنوان، يأتي السّؤال الأكثر أهمية وهو: «ما الجديد الذي جاءَ في روايات ناتالي الخوري غريب (عبر خطابها الروائي)؟» والجوابُ يأتي من دون مقدّماتٍ ولا تطويلٍ، وحتّى لا نذهب مذهبًا بعيدًا، نقول: الجديد في الخطاب، أو جديد الخطاب هو المواضيع التي أصبحت هي الأكثر أهميّة في ما بعد الحداثة، وهذه المواضيع أو الأفكار الجديدة التي باتَت هي صفة الحياة الجديدة. فالحياةُ الجديدةُ لها خطابها الجديد الذي انبثقَ منها وخرج من سطورها، الجديدُ في خطابها تجلّى عبرَ نصوصٍ سرديّةٍ، جاءتْ مكثّفةً ومصوغةً بالأسلوب الذي يتناسب وتيار ما بعد الحداثة أو التيار الجديد. الخطابُ الكلاميُ الذي نرومُ قراءته في سرديّات ناتالي الخوري غريب، هو الخطابُ الذي يمثّلُ الحياة الجديدة عبر تقنيّاتها أو أسلوبها. فالمواضيعُ

(١) التحليل السيميائي للخطاب الأدبي: ٢٤.

(٢) السرد في الرواية المعاصرة: ٢٢.

الحداثويّة قد صارت جزءًا من الماضي الذي طوّرته وحدّثتهُ ما بعد الحداثة، وصارت الأفكار الجديدة آنيّة وهشّة وقابلة للتبدّل والاستنساخ في كل وقتٍ. يعرّفُ «بينيفيست» الخطاب: بأنّه عبارة عن اللغةِ في حالةِ فعل، أو بوصفهِ اللغة بين شركاء التواصل[1]، ولأنّ الإنسان لا يستطيع أن يتكوّن؛ بوصفهِ ذاتًا إلا في اللغة، وعبرها، إذ اللغة وحدها هي التي تؤسّس مفهوم الأنا في الواقع؛ في واقعها الذي هو واقع الكينونة الإنسانيّة، والذاتيّة التي نتناولها هنا هي مقدرة الإنسان على طرح نفسهِ بوصفهِ ذاتًا والإنسان الذي يقول أنا هو الذي يعتبر أنا، ونعثر هنا على أساس الذاتيّة التي تتحدّد من خلال القانون اللسانيّ المضمر[2].

الرّوايةُ العربيّةُ الجديدةُ أصبحتْ مُتمرّدةً نافرةً من كلّ تقليدٍ، فهي موسوعيّةٌ من حيث فكرها، وحتّى الرّوايات المؤدلجة تجدها ليست مؤدلجة كما السّابق، لأنَّ هذا العالم لا يعرف الثّبات والصّلابة. فالعصرُ الجديد أو قل الحياة الجديدة هي في الحالة السّائلة ولا صلابة في أيِّ موقفٍ أو عقيدةٍ، والرّوايةُ هي بنتُ الحياة الجديدة، والأدب الرّوائيّ هو الذي يتصدّر المشهد الأدبيّ العام، لأنَّ ماديّة العالم فرضَتْ واقعَها على كل مفاصل الحياة. وبهذا لا بدّ للأدب أن يتماشى مع ما ينتصر ويُهيمن ويسود في

(١) الذاتية في اللغة: ٦٢.

(٢) ما الخطاب وكيف نحلله: ٢٨.

الحياة الجديدة، والأيديولوجيا هي في حالتها الهشّة المرنة، ولعلَّ ملازمة الأيديولوجيا للرّواية تعطي معنًى جماليًا، وتعبير الدكتور «حميد لحمداني» دقيق حيث يقول: «وعلى هذا الأساس، فإنَّ الإيديولوجيا تدخل الرّواية باعتبارها مكوّنًا جماليًا، لأنّها هي التي تتحوّل في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمهِ الخاص»[1].

عند قراءة روايات ناتالي الخوري غريب، نَجدُ أنّها تقرأُ المستقبلَ عبر سرد يتضمّن وعيًا يرى إلى الحياة من منظورٍ نخبويٍّ بعيدٍ عن تكهنات الكهنة أو المحللين السياسيين أو غيرهم... هي تقرأ الواقع وتستشرف المستقبل منه، وقراءتها لا تكون خطابيّة مباشرة، بل هي مضمنة في داخل الحكاية الأم. فبينما ينشغل القارئ بمواصلة القراءة المشوّقة عبر سرد حكائيّ سلس اللغة، عميق المعنى، يُفاجأ بأنّه كأنّما يقرأ ما سيحصل بعد هذا الزمن. فالرّوائيّةُ المبدعةُ لا تضع نبوءات بما لمفهوم الكلمة من معنى، بل هي واقعية في قراءتها للمشهد السّردي الرّاهن، هي قراءةٌ واقعيةٌ عبر منظورٍ فلسفيٍ يَغوصُ في المشهد فيقرأهُ وفق القراءة التي تقترب من عمليّةٍ حسابيّةٍ لا تُخطئ النتائج. أمّا الطّريقةُ التي تسلكها في بثِّ خطابها هذا هي تضمين حكاية لتنعكس على المستقبل، وكما يقول «تزفتيان تودوروف»: «يمكن أن تكون

(١) النقد الروائي والإيديولوجيا: ٣٥.

الحكاية المضمنة منعكسة في المستقبل»[1]، فأسلوب التّضمين هو الأنسبُ في الخطاب الذي تُطلقه الكاتبة، لأنّك في التّضمين تستطيعُ أنْ تجدَ المكان الأنسب في إطلاق خطابٍ عبر إحدى الحكايتين.

(١) مفاهيم سردية: ١١٢.

(٣)

أثارت مصطلحات النّقد الأدبيّ الجديد العديد من الأسئلة، لعلَّ أبرزها هو السّؤال الّذي أطلقه الدّكتور «مصطفى عطيّة جمعة» في مقدمة كتابه المهم، حَيثُ قال: «هل دخلنا مرحلة الحداثة (ويشير إلى العرب عمومًا) حتى نتجاوزها إلى ما بعدها؟» يُثار هذا السؤال وتثار حوله الكثير من الإجابات المتعارضة بين النفي والقبول، لأن الحداثة ليست مذهبيّة أدبيّة فقط، إنّها تطوّر مجتمعيّ شامل يبدأ بالإنسان وينتهي بالأمة. فمحورها الهَدْمُ، ونقض الموروث، وإعادة بناء قلاع فكريّة وثقافيّة من منطلقات عقليّة موضوعيّة تعالج أدواء الإنسان المعاصر، وتنقذ المجتمعات من صراعات إثنيّة وموروثات طبقيّة[1]. فهذا القولُ لا يحتاج إلى جوابٍ جاهزٍ بقدر ما يحتاج إلى تدبّرٍ في دلالتهِ الّتي تضمر المعنى في العالم الدّاخلي للنصّ. تحاولُ الرّوايةُ العربيّةُ الجديدةُ أنْ تُفسّرَ العالمَ والإنسانَ، أو أنْ تحاولَ خلق أسئلة أنطولوجيّة كثيرة حول كيفيّة فَهْم الإنسان. ولعلّ المثال الحي الأنموذجيّ على هذا، هو رواية «حين تعشق العقول»، إضافةً إلى رواية «الطريق الرابع». فالأسئلةُ كثيرة والأجوبة لا بدَّ أنْ تكون منطقيّة ويقبلها العقل الجديد الّذي يرفضُ كلّ ما هو أسطوريّ أو غيبيّ محض، يريد أشياء واقعيّة

(١) ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة: ٩.

لكي يفهم ما يَحصَل أمامه، وهذا الشّغف في المعرفة هو للسّيطرة على العالم وتكييف ما يحصل فيه من تطوّرٍ هائلٍ مع ما تستدعيه طبيعة التّعامل مع الإنسان في العصر الجديد. وكما يقول «وول ستور»: «بالنّظر إلى الإنسان الحديث، فإنّ السّيطرةَ على العالم، تعني السّيطرة على الآخرين، وهذا يعني فهمهم»[1]. إذن، أنْ تحكم العالم لا بُدَّ أنْ تُسيطر عليه، ولا تستطيع السّيطرة عليه ما لم تفهمه الفهْمَ الجيّد.

تميّزَتْ الرّوايةُ بصفةٍ عامّةٍ بعنصرِ المرونة أو خاصيّة المرونة. وهذه الخاصيّةُ السّائلةُ هي من صميم تكوينها الّذي تكوّنَتْ فيه منذ نشأتها الأولى، وهذه المرونة جعلتها على الدّوام تُجدّد ذاتَها شكليًا أو معنويًا، لذلك نجدُ أنّها تبدو على الدّوام غير خاضعة لأيّ قوالب جاهزة. ولأنّها تعتمد على أيديولوجيا معيّنة ومن طبيعة كل أيديولوجيا أنّها تكون متمرّدة على غيرها وتُحاول أنْ تُثبتَ صحّتها وحدها، صارت الرّوايةُ الميدان الّذي يُبدع فيه من يريد أنْ يتّخذ منها الوسيلة الّتي يُعبّر فيها عن رؤاه وتصوّراته في أيّ قضيّةٍ من قضايا الفكر والأدب. وكما يقول الأديب «سعد محمد رحيم»: «فإنّها شهدت انقلابات عديدة في مستويات وطرق السّرد والبناء، وكشفَتْ عن أهم خاصيّة تمتاز بها، ألا وهي

(١) علم رواية القصص: ٤٨.

مرونتها وعدم خضوعها لقواعد صارمة، وقدرتها على تجاوز قواعدها وأشكالها القديمة باستمرار، وإمكانيّتها في هضم وتمثل واستثمار قواعد وأشكال الأجناس الأخرى في نسيجها العام»[1]. وفي استطاعتها أنْ تذوّب غيرها فيها، لذلك هي الآن تتصدّرُ الأجناسَ الأدبيّة كلّها وتحتفظ لنفسها بقائمة صدارة المبيعات والقراءة عند كل الناس. بالإضافة إلى ذلك، تعتمدُ على أشياءَ مُشوّقة مكّنتها من الحفاظ على مكانتها كجنس أدبيّ له تأثيره على القرّاء، واعتمادها على التخييل العقلانيّ الإبداعيّ جعل لها صفة البقاء. فهي تعتمد على التخييل السّرديّ التّشويقيّ الّذي يجعل القارئ يركض وراء النّص حتى يُتِمّهُ، وكما يقول الباحث «عثمان الميلود»: «فَفِعْلًا الإبداع والخيال يبقيان، على الدوام، ناشطين مرتبطين بأولئك الأشخاص المشتغلين بـ (التّخييلات)، حتّى ولو كان هذا الملمحُ لا يسمحُ بتعريف المفهوم، غير أنّه جزءٌ من شبكته الإشكاليّة وجزء من دواعي حكمنا»[2].

إنّ الوصفَ في الرّواية الجديدة يختلفُ فيما كان عليه في الرّواية الكلاسيكيّة وحتّى الحديثة منها، إذْ كانَ يمثّلُ نقطة استراحة نتيجة التّتابع السّرديّ. أمّا في الرّواية الجديدة فصارَ هو ذاته سردًا، وهذا ما يؤيّده الباحث عبد اللطيف محفوظ، حيث يقول: «فالوصفُ

(١) سحر السرد: ٢٣.

(٢) التخييل موضوعا للتفكير: ٤٢.

كما لاحظنا لا يحدث دائمًا التّوقف داخل السّرد، لأنّه يصبح هو نفسه سردًا[1]». كثيرًا ما يأتي الوصف المبأر مقترنًا بالأقوال الباطنيّة للشّخصيّة المدركة وتأمّلاتها[2]، في روايات ناتالي الخوري غريب، لا يأتي الوصف في أحايين كثيرة نقطة استراحة، بلْ هو ذاته يكون السّرد، وهذه الميزة واضحة بيّنة في الرّوايات الثّلاث لناتالي. فلمْ يأتِ الوصف بوظيفتهِ العاديّة، بلْ تجاوزها إلى وظيفةٍ مركزيّةٍ لأنّ الوصف أصبحَ هو السّرد والعكس صحيح.

أنْ تكونَ أديبًا مُتميّزًا، فهذا لا يكون إلا بأن تكْسِرَ النّمطيّةَ السّائدةَ وتأتي بالابتكار الجديد ثم تواكب عمليّة التّقدّم، كأنّكَ تَسْعى وراء غايةٍ، وقد قيل في التّميّز: أن تكون معروفًا من بين الجميع بعكسِ الشّهرة، والّتي تعني: أن تكون معروفًا لدى الجميع. فربما تحصل على الشّهرةِ بأمورٍ شاذّةٍ تافهةٍ سخيفةٍ ولكنّك لن تحصل على التميّزِ إلا بشيءٍ له فائدة مهمّة ومبدعة، وهذه خاصيّةٌ سنتّخذها مثالًا لما نريد أن ندوّنَ له في هذا المقال. إنّ الكتابةَ الرّوائيّة تحتاج إلى كاتبٍ وقارئٍ ناقدٍ يفكّرُ في النّص الّذي أمامه أو بين يديه، وهذه مهمّة قدْ تقع على عاتق الخالق والمتلقّي. فالخالق هو المُوجد من عدم أو من لا شيء أو من تأليف عناصر متفرّقة فَيَجمعها في قالبٍ جديد، وكما يقول «فردريك شليكل»: «إنّ كلّ نظريّة للرّواية يجب

(١) وظيفة الوصف في الرواية: ٧٨.

(٢) الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري: ١٧٦.

أن تكون هي نفسها رواية». (كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، تر: محمد عصفور ١٩٨٧ ص٨). وما ميّزَ كتابات د. ناتالي الخوري غريب؛ أنّها تمتلكُ مَرْجعيّات معرفيّة غنيّة أمدتها بهذا الطّرح الّذي نالت به منزلةً متميّزةً عند المتلقّي. فَهيَ تكتبُ بلغةٍ فلسفيّةٍ عميقةٍ، وهذا راجعٌ إلى كمِّ القراءات الفكريّة الّتي كوّنت منها كاتبةً ذات نزوع فلسفيّ أو ميل نحو الفكر النّقديّ (التّساؤل)، وقد طغت وهيّمنَتْ هذه (الـ لماذا) في ثلاثِ روايات لها وكأنها لا تقبل إلّا أن تكونَ حُرّةً في فكرها وعقيدتها وحياتها. إنّ هذه التّساؤلات قدْ تجعلها تمضي في نقدها حتى تصلَ إلى ما يسمّى (المقدّس) في عقائد الناس. هي تحاول أنْ تُفعّلَ دورَ العقل وتستفزّهُ عبر كلماتٍ لها دلالات عابرة لما وراء النّص؛ مثلًا تقول في روايتها «هجرة الآلهة والمدائن المجنونة» ص ٥: «**إذا كنتَ كلّي القدرة يا الله، وكلّي الخي، كيف تخطفُ امرأةً، قلبها حديقة فضائل، ونهارها تسبيح، وليلها سجود؟!... أتراك تحبُ أنْ تقهر من يحبّونك ويصلون إليك؟**»

ففي الكلمة الأولى، تضعُ علامتَين لهما دلالة مختلفة، فهيَ تارةً مستفهمة وتارة متعجّبة، وفي النّص الثّاني تكتفي بالاستفهام وتغلق السّطر. إنّها ذكيّةٌ في استخدام هذه العلامات الّتي لا تخفى على القارئ الّذي يتأمّل النّص ويعرف دلالة العلامات الّتي لم تُكتب عبثًا ولمْ توضعْ في النّصِ سُدًى، قدْ يكونُ النصّ حمّال

أوجه كثيرة وبالفعل هو كذلك، إذْ إنّها تستعير مفردة لتحيي بها النّصّ حيوات كثيرة متعدّدة، وكأنّها تخشى على النّصِّ الموت أو الشّيخوخة. فدلالة الاستفهام لم تأتِ هنا (بحثًا عن جوابٍ) بل عن تساؤلٍ، ودلالة التّعجب واضحة أنّ النّصّ منذهلٌ وهو يوجّه خطابه إلى ذاتٍ عليا، قد يقرأها من لا بصيرةَ له في تفكيك شفرات النّص والغوص في بطونه. حينها يتّهم صاحبة النّصّ بأنّها أساءت إلى الله مُتعمّدة الإساءة، وهنا يموت النّص ظلمًا وبهتانًا، ولكن منْ يتأمّل النّص يكتشف أنّه يرمي لغايةٍ بعيدة وهي التّساؤل الّذي ينفتح على احتمالاتٍ عديدة تبدأ بالعتب على الله وقد لا تنتهي ربما بمحاولةِ خطابه خطابًا مباشرًا (**كيف يحصل هذا وأنت الرّب الّذي خلق الخلائق أجمعها؟**). والأنموذج الثّاني ورد في روايتها «الطريق الرابع» ص ٢٥: «**الحركة تجعل الفكر أكثر نشاطًا. السّكون للعشّاق الشّاردين. فلنمشِ...**». وفي ص ١٥٦: «**أجمل الطّرق تلك الّتي تحرّرنا من أوهامنا! لكنّنا ما نلبث أن نتعلّق بأوهام أخرى! ليس سهلًا أن تكون بشرًا! أن تكون متوازنًا! نحن روح العالم، ووعي ذلك هو الطّريق الأجمل! محبتي لكم! أنتظر جديدكم!**.» في نصٍّ عدد كلماته دون الأربعين كلمة بمقدار ثلاثة أسطر تضع سبعَ علامات تعجب، علامة نهاية للجملة. الطّريقُ الّذي تريد أن يسلكه البشر هو الطّريق الّذي يجعلهم بشرًا أسوياء، ولا مجال للأوهام أنْ تسيطرَ على أدمغتهم وتقف حجرَ

عثرة في طريق جديد حياتهم الماضية نحو الأمام بسرعةٍ عجيبة، فقدْ مارست الفلسفة سرديًا وطوّعتها لتكون مادةً لسرديّاتها، ونقرُّ مع أفلاطون في تفريقه للسّرد بين ثلاثة أنواع بقوله: «والسّرد قد يكون مجرّد سرد، أو تصوير وتمثيل، وكليهما معًا (كتاب الجمهورية أفلاطون تر: فؤاد زكريا سنة الطبع ١٩٨٥ ص٢٦٠.) فالرّوائيّة هي تمثّل السّرد الّذي يحوي كل الأنواع الثّلاثة، هي ساردة لا لمجرّد السّرد بلْ ساردة إلى ما بعد بنية النّص، إذْ تتميّز نصوصها بانفتاحها إلى عوالم تأويليّة كثيرة. تناقشُ د. ناتالي مواضيع كثيرة وكلّ هذه المواضيع تحاول أنْ تثير العقل وتفعل قضيّةً مهمّةً ندرَ أنْ يهتم بها الكُتّاب، ألا وهي: قضيّة أنْ يجعل المتلقّي هو من يبحث بعد أنْ يتعرّض إلى وخزات قويّة أو ضعيفة تبعًا لذكاء الكاتب وحذقه الطّريقة الّتي يرسل بها رسائله، فأسلوب د. ناتالي هو من أرقى أنواع الأساليب؛ فهيَ تُثيرُ العقل وتحاولُ أنْ تنشّطه وتستفزّه عبر تقنيّاتها الّتي تبثّها. فهي نصوص ناقدة نافرة لحالة الانكسار والخيبة الّتي يعاني منها الفرد العربيّ، قضيّة الإنسان العربيّ شكّلت محورًا مركزيًّا في خطابها الرّوائيّ، وأعطَتْ المركزيّة في بناء العقل الفكريّ النّقديّ لحالة التّشظّي والضّياع والتّدهور الكبير. هي تفكّر بالمستقبل وتستشرف أخباره عبر قراءاتها لهذه المقدّمات الممنهجة والمقصودة لنتائج مؤلمة ستأتي لاحقًا، إنّها تعيدُ رسم خارطة الأحداث وتقول: «**لا بدَّ من**

تدارك الأمر قبل أنْ تضيعَ الفرص ونُصاب بالخيبة والانكسار الأكبر الّذي لن نقوم بعده أبدًا.» ترتكز الباحثة الرّوائيّة د. ناتالي على كمٍّ فلسفيٍّ واسع يمدّها بالكثير من الرّؤى والتّوجّهات الّتي تتبنّاها. هي فيلسوفةٌ أقرب منها روائيّة، وهي باحثةٌ مفكّرةٌ أقرب منها أديبة، وهذه ميزة ملموسة ولا تحتاج إلى الكثير من العناء. فقارئ روايتها يحكم عليها بهذا الحكم عند لحظة قراءة العنوان، فلو تأمّلنا عنوان (حين تعشق العقول) لوجدناه يَحْمل سيميائيّةً ومدلولًا فلسفيًا ولا يبقى إلّا أنْ نغوصَ في الرّواية حتى نتعرّف على العمق الفلسفيّ الّذي تُناقشه الرّواية، ولو نظرنا بعين ناقدة إلى عنوان (الطّريق الرّابع) لوجدناهُ يُشيرُ بكلِّ وضوحٍ إلى نزوعٍ صوفيٍّ، وحالما نبدأ القراءة نكتشف أنّها تضيف لهذا النّزوع فلسفةً لتكونَ هناكَ ممازجة كبيرة ومتشابكة بين التّصوف والفلسفة؛ التّصوّف كشيء روحيّ والفلسفة كمادّة عقليّة. هنا تتحوّل الكاتبة إلى فنّانة أو صائغة بامتياز، فهي لا تكتب لمجرّد أن تكتبَ بل إنّها تصوغُ البناء الرّوائي أو الفضاء السّردي صياغةً وتبني دعائم متينة لتؤطرها بأطر رصينة. القراءةُ التّفكيكيةُ ستكون متوفّرة وتحتاج إلى متلقٍ يجيد التّفكيك والتّحليل في بنيةِ النّص ويأخذه بصوره الّتي يحملها بأوجهٍ شتّى. يحتارُ المتلقّي في معرفةِ أيّ مذهبٍ فكريٍّ تذهب إليه الكاتبة، وهذه الحيرة تعود إلى ما تملكه الكاتبة من مَرْجعيّاتٍ فكريّةٍ واسعةٍ. فبعض الأحيان تراها

تميل إلى الفلسفة الحديثة وتأتيك بالأقوال عن فلسفة الحداثة وتارة أخرى ترجع بك إلى الماضي السّحيق، إلى ماضي الفلسفة الأوّل لتؤرّخ فكرًا يتناص مع الفلسفتين ويمتزج بهما. وهذا التأريخ يتضح أكثر في الحوار بين الشّخصيّات، فمثلًا بسبب حبّها للفلسفة تجعل شخصيّاتها فلسفيّة، ومنها أستاذة جامعيّة في قسم الفلسفة (رواية الطّريق الرّابع، شخصيّة ناردين). الفلسفةُ غذاء ملهم لأفكار الباحثة، فأسلوبُ الكتابةُ أُسلوبٌ فلسفيٌ صرْف وهي ميزة أسلوبية واضحة على كل كتاباتها سواء الأدبيّة الّتي تحتاج إلى خيال أو الدّراسات النّقديّة الّتي تعتمد على العقل. زد على ذلك، فإنّ الكاتبة ثابتة على خطٍّ أسلوبيٍّ واضح ومعلوم، ألا وهو: الأسلوب الفلسفيّ. كأنّها تلجأ إليه لعلّه يجيب عما يعتمل في مخيّلتها من تصوّرات ورؤى تتصارع في دماغها، فتخرجها على هيئةِ جملٍ ذات صبغة فلسفيّة، وهذا هو ما ميّز الباحثة عن كثيرٍ من الباحثين والأدباء. جديدُ الخطاب السّردي، هو بحثٌ في الفعل الكلاميّ الجديد للسّرد، وطبيعة القضايا الّتي يناقشها أو الّتي اهتمّ بها باستحضار المرجعيّة الثّقافيّة. نرى أنَّ السّردَ أكثر من مجرّد مظهر لفظي للخطاب، إنه تشكيل عالم متخيّل تُحاك ضمنه استراتيّجات التّمثيل، وصور الذّات عن ماضيها وكينونتها وتندغم فيه أهواء، وتحيّزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيّات ونزوعات وتكوينات عقائديّة يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما

يصوغها الماضي بمتجلّياته وخفاياه... كما يصوغها بقوّة وفعاليّة خاصّتين، فهم الحاضر للماضي وأنهاج تأويله له[1]. فالقراءةُ التحليليّةُ لأيّ رواية لا بدّ أن تطمح بأكثر من قراءة انطباعيّة تكمن سلطتها في حساسيّة القارئ وحده[2].

(١) سرديات ثقافية: ٣٤.

(٢) محتوى الشكل: ٣٢٠.

(4)

تمرّدَتِ الرّوايةُ العربيّةُ الجديدةُ من حيثُ الشّكلِ البنائيّ، فهيَ غير خاضعة لشكلٍ ثابتٍ. الرّواياتُ الثّلاث أنموذجُ التّمرّد، أيّ أنّ الأسلوبَ لم يكن تتابعيًا صرفًا، ولا تناوبيًا كاملًا ولا غيره. هو سردٌ قد يتضمّن غير أسلوبٍ في القصّةِ، حتّى جاءت رواية «الطّريق الرّابع» الّتي تمثّل الأنموذج الأكثر قُربًا من التّمرّد الشّكليّ في طريقة البناء الأسلوبيّ، وصارَتِ الرّوايةُ لا تعرف الثّبات ولا الاستقرار بأيّ نمطٍ تسلكهُ. تمرّد الرّواية جاء بسبب النّزوع الفلسفيّ الّذي تضمّنته فيه، فهي تميلُ إلى الفلسفةِ كثيرًا كون الفلسفة أكثر جرأةً من الأدبِ، وكانَتْ وستبقى الرّواية الّتي تتّكئ على الفلسفة هي الرّواية المهمّة والأكثر قُربًا من ذائقة المتلقّي. فالعصرُ الحاليّ هذا يريد من الكاتب أنْ يُثيرَ فيه الأسئلة غير النمطيّة، إذْ كان فنّ الرّواية وخلال القرون الماضية هو ملاذ الأدباء والفلاسفة نحو تكريس أفكارهم ونظريّاتهم الفلسفيّة. فكانت الرّواية الأدبيّة ذات الطّابع الفلسفيّ ذات أثر بالغ في كثير من نواحي الحياة المدنيّة الحديثة، ومنْ دُون مبالغة فَقدْ صنعَتِ الرّوايةُ الفلسفيّةُ كثيرًا من الانقلابات المعرفيّة في حياتنا المعاصرة[1]. وهذا القول له ما يؤيّده في العيّنات الّتي نطبّق عليها، فروايات ناتالي ذات طابع فلسفيّ، وقدْ

(١) الرواية والفلسفة: ٣٥.

قرأنا رواية «حين تعشق العقول» الّتي تجسّد الرّواية ذات الطّابع الفلسفيّ، وقد نشرت فيها مقالة بعنوان: «الفلسفة بثوبٍ قصصي»، هذا نصُهُ:

«العنوانُ عتبة مهمة للولوج إلى النّص، أشارَ العنوانُ إلى أنّ هنالك غرائبيّة في الحكاية، الكاتبةُ تضع عنوانًا مخالفًا للشائعِ المألوف، وتحاولُ أنْ تأتي بشيءٍ آخر له دلالة أخرى، المفهومُ المعروف أنّ هناك تشابهًا ودلالة واضحة ما بين الحُبّ كعنوان شامل، والقلب. أما هنا فالكاتبةُ وضعَتِ العقلَ إزاء القلب، وبهذا إشارة رمزيّة يخفيها حبل السّرد في داخل النّص، من أوّل السّطور أخذَ السّرد منحى لغة فلسفيّة، أو أدب الفلسفة. القاصّة كانت متمرّدة، وحرّة، وطليقة من دون قيد سرديّ يفرض نفسه عليها. ثقافتها الفلسفيّة أملَتْ عليها كم التساؤلات في العدميّة والوجوديّة والنسبيّة، الأفيون الّذي خدّر العقل البشريّ، وهذا الأفيون جعل العقل الإنسانيّ مؤدلجًا نحو غاية لا يعرفها إلّا أنّه يسيرُ معها مدافعًا صلبًا، بل يصبح المرءُ متعصّبًا لهذا الأفيون ويكاد يذوب فيه دون أنْ يسألَ عن كرامته وحريّته الّتي أقرّتها الأديان وخُلقَتْ من أجلها. تقول الكاتبة: «**يبيعونك السّماء بحفنةِ مثاليّات**»، وتقول أيضًا: «**أسئلة ضبابيّة كضباب ذاك اليوم الّذي انتقلَتْ فيه والدتي إلى رحمة الله أو إلى غضبه لا أدري؟**»

هذا النصّ لا يستوعبه القارئ ما لمْ يكن لديه اطّلاع فلسفيّ ليفهم النّص عندما يأخذ منحًى تأويليًّا، السّؤال الفلسفيّ الأكثر جدلًا وغموضًا في ذات الوقت هو البحث عن الله، يقول النص: «**ربي، من أنتَ وأين أنت؟ أتكون فكرة نلهي أنفسنا بها؟ نستر بها ضعفنا ونرمي عليها أثقالنا؟ هنا أنت أم هناك؟ أم أنّك وهم من خيالات ناس عشقت الأساطير فأحيتك خرافة في أذهان الأجيال؟ فخلقتَ ما يسمّى بالثّواب والعقاب، حتّى لا تعود شريعة الغاب ويأكل القويّ الضّعيف؟**» القاصّة هنا تتساءل وليس في التساؤل شيء، حالةُ الكاتبة وشعورها الرّافض لما تراه في هذه الحياة جعلها ناقمة نافرة، البطلةُ غاضبة على هذا التّفاوت الطّبقيّ الكبير واللاعدالة الّتي تعيشها طبقات النّاس، فهنا بؤسٌ وضنك وظلم وهناك تنعّم ورفاهيّة متعجرفة، وخير دليل على هذا قول الشاعر أحمد الوائلي:

«بغـداد يومـكِ لا يزال كأمسه صورٌ على طرفي نقيضٍ تجمعُ
يطغى النّعيمُ بجانبٍ وبجانبٍ يطغى الشّقـا فمُرَفّهٌ ومضيّعُ»

هذا النّفورُ الّذي جعل البطلة في وسطهِ الّذي حيّرها وجعلها تخاطبُ الرّبَّ بهذه الكلمات. السّردُ كان يبحث عن فسلفةِ الوجود والدّين، الحواراتُ الّتي كانَتْ تُجرى بين الشّخصيّات كانت تسأل أسئلة لها مغزى ومدلول عميق، يقول النّصّ: «**ومنْ يسأل الآن عن الجنّة، يعرف أنّها هناك، في الحياة التي يعيشانها، من دون محاولة معرفة اسمها...**

قدْ تكون نُزْهات العقل التي ارتضيناها إطارًا لتناغم فكرنا هي المغامرة الأخطر، قد تسألين لم؟

لأنّ التنزّهَ في طيّات العقل، غَوصٌ على أعماقٍ ارتضى أصحابُها إحكامَ إغلاقِ أسرارٍ دفينة جرّحت ذاكرتَهم، فألغوها. ولكن عبثًا إلغاء ذاكرة فكر. هي كالسّحر تنقلب على السّاحر».

الغوصُ في البحث عمليّة ذهنية مرهقة وجهد كبير يضني صاحبه ويؤرقه. المكانُ الرّوائيُ كانَ مفعمًا بروح التّساؤل، المعابد الّتي بناها القائد المغولي لزوجاته، إذْ تزوّج كلّ زوجة من دينٍ مختلف وبنى لكلّ واحدة معبدًا خاصًّا بديانتها الّتي تعتنقها فبنى معبدًا للمسيحيّة وللمسلمة وللهندوسيّة. الكاتبة تتساءل لماذا بنى لهنَّ المعابدَ وأعطى لهنَّ حريّة الدّين والعقيدة وهو القائد ومن طبيعة القائد الأمر والقوّة؟ كان بإمكانه أن يفرضَ دينَهُ وطقوسَهُ عليهنَّ! فتجيب الكاتبةُ بأن بالإمكان أن يوجد بعض من الرّحمة والشّفقة في قلوب أظلم البشر! هنا أعطَتْ بُعدًا للشّخصيّة ولغزًا محيّرًا، كيف يكون الإنسان ظالمًا وله رحمة في داخل قلبه! هذه اللّعبة الفنيّة في بناء الشّخصيّة كانت واضحة لدى السّرد، إنّ القاصّة كانَتْ تتلاعب في بناء الشّخصيّة وإسباغ عنصر الغرابة في القول والفعل. حتى إن الحدث كان يأتي على نحوٍ غرائبيّ ضبابيّ غيّرَ مفهوم السّبب أو النتيجة، لأنّ الأحداث عبارة عن تساؤل وتفسير.

النّصُ استعرضَ فكرةَ الماديّة على لسان أحد الشّخصيّات، تقول الشّخصيّة: «**أنتِ الحبيبة الّتي لطالما بحثْتُ عنها. وسيبقى حبّك محفورًا في عقلي إلى الأبد. وقد تتساءلين أنّي أتكلّم جراء تأثّري بأساطير هذه البلاد ومأخوذ بسحرها، أنا الآتي من تلك البلاد المغرقة في الماديّة**». هذه النّزعة في الكتابة هي فكرة تجديديّة، أو طريقة في كتابة السّرد بمنحى فلسفيّ عميق. القاصّةُ خَبرَتِ الكثير من مذاهب الفلسفة وعبّأت عقلَها وشحنته بكم معلوماتيّ في النّظريّات الفلسفيّة المختلفة، جعلَتِ الشّخصيات تحكي رؤاها ومذهبها الفلسفيّ الذي تتمذهب به، تقولُ الكاتبة: «الهويّة إرادة، والإرادة جوهر الذات، والجوهرُ ثابت غير منقسم، لقدْ اعتدنا على أن تكون لنا هويّتان، هويّة أُعطيَتْ لنا بالولادة، وهويّة ما نريد أن نكون، وبين ما نكون وما نريد أن نكون، تضيع الهويّة الأولى وتستتبعها الثّانية الموهومة».

هذا النّص يظهرُ أنّ الكاتبة تحرّرتْ من قيد ما فُرض عليها ولا إرادة لها به، الهويّةُ التي نأخذها من الأم والأب هي خارجة عن إرادتنا، ولكن لنا هُويّة ستكون خاصّة بنا بعد أن نصلَ إلى مرحلةٍ معيّنة يمكن لنا بها أن نكون وننشأ هُويّتنا الحقيقيّة، عندها ستختفي تلك الهُويّة الأولى وتبقى الثّانية لأننا كوَّنّاها بأنفسنا ووفق رؤيتنا. القاصّةُ أمدَّتِ السّردَ بجرعاتٍ صادمةٍ لتعيد القارئ إلى تذوّق النّص الأدبيّ، فالفلسفةُ قد أخذَتْ كثيرًا من ثيمة ومحتوى القصّة

برمّتها. الشّخصياتُ كانَ بناؤها بناءً ينحو منحى الخيال والضبابيّة في تفاعلها مع الأحداث صعودًا وهبوطًا من الخيط السّردي، ماذا تريد الشّخصيّة في بحثها الدّؤوب عن الحكمة؟ على احتساب أنّ الفلسفةَ تعني حُبّ الحكمة الرمزيّة في الأحدث وصراع الشّخصيّة مع المحيط كان متناسبًا تناسبًا تناظريًّا. الأماكنُ التي بُنيَ السّرد عليها كانَتْ أماكن لها إيحاءات رمزيّة تقصدها الكاتبة، المدلولُ قد يأتي غامضًا، إلّا أن تفكيك هذا الرّمز يحتاجُ أنْ تكون على معرفةٍ وإلمامٍ بالسايكولوجية الخاصّة للشّخصيّة حتّى تُميزَ وتستوعب الأطر التي اتّخذتها الشّخصيّة في عمليّة بناء نفسها وتفاعلها مع مسرى تطوّر الحدث. قدْ يُعاب على القصّة أنْ تكونَ كلّها عبارة عن رؤى وأفكار وبنك معلومات، فهنا تسقط قيمتها كحكاية، فالسّردُ لا بدَّ أنْ يبقى سردًا؛ أيّ يكون الخيال هو المهيمن الأبرز في عمليّة البناء. الرّوايةُ تصنف من هذا الصّنف الذي اتّخذَ من الحكاية ثيمة ليبرز التّمذهب الفلسفيّ للشّخصيّة، فكانَتْ حكايةً بثوبٍ فلسفيٍّ.

إنَّ تعدّدَ الأصوات في الروايةِ العربيّةِ الجديدةِ، أصبحَ الشّيء الّذي يتميّزُ به المبدع، ولأنّه من الصعب أن نجدَ التّمايز بين كتاب الرّواية على مستويات متباينة صعودًا نحو الامتياز وهبوطًا نحو المقبول، تأتي رواية «الطّريق الرّابع» خير دليل وشاهد على تعدّد الأصوات لدرجة يَصْعبُ على أيّ قارئٍ أنْ يجمعَ الأصوات

كلها ويُميّز بينها أولًا، ومن ثم مقارنتها مع صوت المؤلفة. هذه الصّعوبةُ التي تكتبُ بها ناتالي الخوري غريب ليست صعوبةً بالمعنى الغامض المبهم، بل هي صعوبة التّشويق الذي يجعل المتلقّي يُعيد القراءة أو يتأمّلها بصورةٍ أدقّ حتّى يستطيع التّمييز بين هذه الأصوات. ليس من اليسير دومًا أن نُميّز بوضوح ما ينتمي إلى وجهة نظر الشّخصية مما ينتمي إلى وجهة نظر الرّاوي، وهذا التّداخل بين وجهتي النّظر يظهر جليًا مع الأفعال الدّالة على عمليّة ذهنيّة[1].

تنفتحُ الرّواية العربيّة الجديدة على صورٍ كثيرة من صورِ التأويل، فهي حمّالةُ أوجهٍ كثيرةٍ، وفي كلِّ وجهٍ تجد أنّه هو الوجه المقصود. هذه الأوجهُ الكثيرةُ جَعَلَتْ من الرّواية الجديدة، محافظة على نفسها من الاستهلاك؛ إذْ لولا هذه الميزة لكانتِ الرّوايةُ لا تعيش إلا في وقتٍ معدودٍ لا يتجاوز مدّة إصدارها! فاللجوءُ إلى أسلوبِ الغموض التّشويقيّ عبر استعمال اللغة بصورةٍ تجعل المعنى ينفتح على أكثر من قراءة، وهذه العملية ليست بتلك السّهولة التي تبدو واضحة، بل هي مكمن المهارة ومجال الإبداع. ولن تكون إلا بعد سلسلةٍ من التّراكمات والتّجارب الكثيرة حتّى تحصل إلى مستوى هذا النمط من الأسلوب. اللغةُ هي الأداة التي تَجْعلُ

(١) الذاتية في الخطاب السردي: ٦٤.

النّصّ الإبداعي يملكُ العناصرَ التّشويقيّة الجاذبة للقرّاء، ومنْ لم يملك زمامَ هذه اللغة التي يكتب بها لنْ يتحصّل له هذه الميزة المهمة في الرّواية الجديدة. فروايات ناتالي الخوري غريب هي أنموذجٌ نوعيٌ لهذه الصّفة، فاللغةُ عند ناتالي الخوري غريب لمْ تُستعملْ في معناها القريب، بلْ وُظفت اللغة التوظيف الإبداعي الذي لا يكتفي بالسرد لأجل السرد، إنما هي لغة عبرت الوظيفة العادية إلى وظيفة جماليّة وإبداعيّة. لا بدَّ لك من التأويل في قراءة روايات ناتالي الخوري غريب، لقدْ باتَ من المعروف أنّ التّأويل ممارسة لا تستأثر بها النّصوص المكتوبة ولا ينفرد بها ناس دون آخرين، ولا هي مما يحضر في عصر ويغيب في آخر. وإنّما التّأويل ملازم للإنسان في كل نشاط يقوم به وفي كُلِّ خطوةٍ يخطوها، فهو ممارسةٌ يوميّةٌ وعملٌ متواصلٌ تنهضُ به الذّات كلّما صادفَتْ علامةً أو اصطدمَتْ بظاهرةٍ أو فكّرَتْ في موضوعٍ أو تحدّثَتْ إلى غيرها أو تكلّمَتْ مع نفسها في السّر[1]. كثيرٌ من الكُتّابِ يكتبونَ، وكثيرًا من الأدباء ينضمون، لكنّ قليلًا من بينهم من تجد له لمسة من الإبداع. ونقصدُ بالإبداع معناه اللغويّ والاصطلاحيّ؛ أيّ أنَّه الشّيء الجديد المبتكر، أو كما يقال ابتدعَ أيّ شقّ طريقًا جديدًا، المرجعيّاتُ المعرفيّة تمدُّ الكاتب بالعمقِ واللغة الرّصينة في طريقة الكتابة. نلحظُ هذا في الكتابات التي تكتبها الكاتبة اللّبنانيّة

(١) في تحليل الخطاب: ٤١.

د. ناتالي الخوري غريب، فهي تغوصُ بسردٍ غرائبيٍّ نخبويٍّ بحقٍ وحقيق، رواياتها التي كتبتها بنفَسٍ ولغةٍ وذوقٍ فلسفيٍّ أو ما يسمّى فلسفة سردية، الحواراتُ المتعددة تضمرُ تأويلاتٍ عدة من خلالِ الحوار الشخصي. تقولُ في نصٍّ قصصيٍّ لها بعنوان «الغريبان»: «**هاتفتها العرّافة قالت: «لا تبحثي عن السّرّ في الصّندوق، ولا خلف الجبال وفي الوديان أو حتّى في السّماء السّابعة. هو كامن أبدًا في الغد الملعون؛ فلكلّ سرٍّ في كشفه ميقات، يضيء على ما كان ويكون». لكنّها ما اقتنعت، فتحت الصّندوق، فوجدت أوراقًا بيضًا، وعود كبريت**».

النّص يحملُ تأويلاتٍ مختلفة قد تفتح الآفاق لدى القارئ الذي يتمتّع برغبةٍ في الغوص والسّياحة في هذا الولوج الصّعب، ثمّة علاقةٌ حميميّة بين العرّافةُ والتّنبؤ منذ الأزل، وكثيرًا ما لجأ الأفراد إلى فتاحي الفال وقارئات الفنجان ليستظهروا المستقبل القريب والبعيد. لكنّ العرّافةُ هنا تحذّر من هذا المستقبل وتصفه بكلمة (الملعون)، وبهذا إشارة إلى أن هناك كوارث، وهذه الكوارث ستكون سوداء على النّاسِ بدلالةِ لفظتي (أوراقًا بيضًا، وعود كبريت). السّردُ تجلّى بلغةٍ مبطّنة مضمرة غير ظاهرة، فالكاتبة على دراية بالفكرة التي اختمرت في مخيّلتها حتى صاغتها بهذا الحوار الذي دار بين العرّافة والشّخصيّة، وإصرار البطلة على فتح مغاليق هذا السّر المخبوء يوضح أن الإنسانَ يتوقُ إلى الغدِ

ويحاول أن يستنبط من هذا المجهول بعض الشيء ليحوله إلى معرفة. الصّراعُ بين المجهول والمعرفة منذ الأزل، ولَعَلّ تردّد وحيرة الرّاعية بين النزوع نحو الرّغبة أو الثبات على الموقف وحفظ الوصيّة، إذ يقولُ النص: «**تذكّرْتُ وصيّة العرّافة، لا تذهبي مع شبّان المدينة، ففي الأربع الجهات تيه، الدّائرة مقفلة، وخريطة الدّرب عقيمة، والتّميمة لا تعمل. لكنّها هربت ليلًا، تحمل صمتها وصرّة الهزيمة**». الدلائلُ التي يمكنُ أن يستجليها النص هو القلق، والتوجّس، والمغامرة. هذه الثلاثيّة التي أضمرها النّص بين طيّاته وحاول أن يسبغ عليها لونًا ضبابيًّا معتمًا، تماهى خيال السّاردة بعيدًا وحلّق في أفقٍ عالٍ رحب. القاصّة تريد أن تتلاعبَ في مخيّلة القارئ وتتلاعب بالزمان والمكان برؤى سرديّة أو لعبة سرديّة، هذا التماهي والدخول في متاهاتٍ كبيرة يجعل القارئ العاديّ يفقد السّيطرة على حبل القصّ، في حين تثير شهيّة القارئ النخبويّ لأن يعيد القراءة وممارسة هواية اللعب بالألغاز مع الكاتبة. قراءة النّص أضمرت قيمًا جماليّة تحتاجُ إلى خيالٍ خصب يدخل إلى عمق الكلمة ويسألها عن مضمرها وماذا تقصد بظاهرها، إذ حتى الظّاهر في هذه القصة انضم إلى المضمر ليعطي قيمة جمالية سرديّة له. العرّافة، والصبي، والغجرية، والقرية، كل هذه موحيات إلى أشياءٍ أخرى يرمز لها السرد برمزٍ مبطّن يحمل في داخله فكرة وربما أفكار. القصةُ نزاعٌ وجوديٌّ، أو صراعٌ حيويٌّ، الهروبُ من

العتمة لدخولِ متاهة الضياع والتيه في محيطٍ لا حدود لها ولا سياج يحدهُ. رسمَ السردُ لنفسهِ طريقًا حداثويًا بعيدًا عن المباشرةِ الفجّة، بل كانَتِ الرّمزية طريقةً لهندسةِ وصوغ السّرد بهذا اللون الجديد، القصّ لم يأخذ شكلًا ثابتًا، بل كان ينزح نحو أوجهٍ عدة من وجوه السرد. تارةً يتّخذ أسلوب التتابع أو التّسلسل، وتارةً أسلوب التناوب. وهكذا يأخذ السرد طرائق من الصّوغ جديدة، إذ نجد حتى في الأسلوب التتابعيّ الذي هو أقدم أساليب السرد، تحاول الكاتبة أن تظهره بثوبٍ عصريٍّ مواكبًا التجديد. والعيّنةُ المقاليّة الثّانية هي قراءة في قصة «جبل الأماني» التي وضعت لها العنوان المقالي هذا: «المدلول المضمر في قصة جبل الأماني للكاتبة د. ناتالي الخوري غريب».

إذا كان تعريف القصة (بحسب تعريف عبد الرحيم كردي في كتابه السرد في الرواية المعاصرة ط٢ ص٥٩: بأنَّها المدلول أو المضمون السردي)، ويقصد بها العالم الخيالي الذي يبتغي القاص نقله إلى القارئ عن طريق اللغة، ويمكن نقله بوسائل أخرى مثل السينما أو الصور المتحركة، أو اللوحات أو غير ذلك لكن العنصر الجوهري فيها التتابع الزمني المطرد لمجرى الأحداث. القصةُ هي إحدى قصص المجموعة (العابرون) وهي تعتبر نسيج أو نمط جديد حديث مكتوب بلغة غير لغة القص التقليدي، فلا تكاد تلمس النّسق الذي تكتب به، فهي مزيج من أنماط مختلفة في بناءٍ

متعدّد الأوجه، لعبة التذاكي أو المخاتلة أو الرّياضة الفكريّة هي أقرب ما تتّصف به هذه القصة بل المجموعة كلها. الإضمارُ كما هو واضح؛ أي المخفيّ أو المبطّن ما بين السّطور، وهذا الإضمار هو لعبة قلَّ بل ندرَ من كان حاذقًا فيها، لأنّها تعتمد بثّ أسلوب يدعو إلى الخيال البعيد الذي ينفتح على تأويلاتٍ عدّة لأوجهٍ شتّى. لعلّ متتبّع الأسلوبيّة سيجد المادّة الدّسمة أو الوفيرة لبحثه الذي يتتبّعه في سرديّات مجموعة «العابرون»، فلو تأمّلنا قولها في القصّة: «**والظّلمة ضمن جدران خوف الدّاخل أشدّ هولًا من حلكة الخارج**»، هنا يقفُ الذّهن حائرًا بهذا اللّغز الّذي يرسمه النّص على خيال بعيد ليوهمَ المتلقّي بكيفيّة مسك حبل النّص وتطوّره، إذ في الحالتين ظلمة وفي الحالتين خوف ورهبة! لكن ظلمة الدّاخل شديدة مرهبة مرعبة تبعث أزمة من القلق أكثر. هذا وصف لحيرة النفس التي تتخبّط في مطاوي الحياة باحثةً عن نقطةِ استقرارٍ من هذا التشظّي الذي صار سمة إنسان العصر الحديث، وهذه النفس في دوّامة الحيرة إذ السواد هو ما يحيط العين والروح تتأرجح بين سوادين لا بصيص للنّور بينهما. فلو أحصينا البلاغة المضمرة في القصّة لرمى وصفنا القصة بثلثيها، ولكن سنشير إلى بعض منها كمثال لما نود أن نبحث عنه وهو المدلول المضمر. فعلى سبيل المثال: (يذهب كلّ يوم ليقطف حبّة خردل ويضع مكانها أمنية)، و(وكانت السماء تستعير منه دموعها)، و (خذ قلبي وروحي وما

أملكه من أعضاء سليمة)، و(العطاء يا زينة أن تعطي ممّا لك، وليس من الفائض الذي لديك)، و(فالطين بلا ماء لا يعمّر بيتًا، كذا الماء بلا طين، يروي، لكنّه لا يبني بيتًا)، و(ما عاد الوقت زمن ندم ولا تراجع. ما عاد الإتجار بالسياسة والدين مباحًا)، و(هي نفسها صارت تلاعب الرماد، وتبني منه للنار مسكنًا جديدًا، يجدّد اشتعالها). وهنا نستحضر تعريف «سوسيور» للمدلول بأنّه: «الصورة الذهنية أو الفكرة عن الشيء». بهذا الاختصار التعريفيّ من عالم اللّسانيات يعني أن الصورة التي يتخذها الذهن لها بعد أدبي في الأشياء حوله، وكما يقول د. صلاح فضل في كتابه نظرية البنائية ط٣ ص٣٠٣: «فهذا الدال يدل على ذلك المدلول وهذه الحقيقة تقتضي أخرى، وهي أن الحادثة ترمز لفكرة وتلك الفكرة توضح نفسيّة الشخصيات وهكذا، أما علاقات الحضور فهي علاقات تكوين وتصوّر». وما قامت عليه القصة من بناءٍ سردي ينطبق عليه القول بأنه بناء متعدّد الأوجه ولها صورة تأويلية يكوّنها الذهن. قد تجد أن الانغماس بفلسفة النص وأو صبغه بقالب فلسفي يسلب القصة حكايتها التي هي العلامة الأبرز فيها، لكن في أحيانٍ أخرى يكون النص الفلسفي مرآة تعكس الصورة الذهنية للنص وتحوّله من نصٍّ عابرٍ بسيط إلى نص يحوّل الصورة التأويلية الكثيرة. القصة تدخلك بمتاهة من لحظة القص الأولى، كأنك تقرأ شيئًا آخر لا هو من الأدب ولا من السرد حتى، إنه تأمّلٌ

فلسفي. الشخصيات لها أثر يدل عليها والنص حرّكها بتفاعلاته وتطوّره، الشخصيّة مثلًا، كانت تتحرّك وفق مخطّط متعدّد الطرق، لا تهتدي إلى طريقةٍ تسلكها لتعرف كيف سيتم تطوّر الحدث القصصي. لكنك حالما تمضي في قراءة القصة حتى نهايتها لتتبيّن لك صورة ذهنيّة أخرى غير التي كنت قد تصوّرتها لحظة بدء القراءة. هنا لا بدَّ من عودةٍ إلى الوراء لتعيد رسم الصورة الذهنيّة التي صبغت بها الدماغ، وكما يرى تودوروف أن هناك فرقًا بين قصة الكاتب والقصة التي شكّلها القارئ؛ فالكاتب يبدأ بالقصة وينتهي بالخطاب والقارئ يبدأ بالخطاب وينتهي بالقصة. (السرد في الرواية العربية المعاصرة، عبد الرحيم كردي ط٢ سنة ٢٠٠٦). نلمسُ هذا واضحًا جليًّا في قصة «جبل الأماني»، إذ إن القارئ يبحث عن خطاب، ولعل أول ما يشدّه هو الخطاب من خلال القصة. لكن ما يميّز قصة جبل الأماني أنها لعبَتْ على وترين متناوبين، فهي لم تحرقْ نفسها أو بالأحرى لم تسلّمْ نفسها كاملةً للقارئ، بل تركَتِ الكثير من الغموض والتّشويق حولها. وعنصر التشويق سايرَ حبكة القصة تدريجيًّا حتى وصلا إلى الخاتمة عبر استخدام المدلول المكثّف والمضمر، فلو سألْتَ النص كيف يفسّر نفسه لجعل من خلال التفسير ما تحتاج به إلى تفسيرٍ آخر، وهكذا دواليك حتى تتكوّن العديد من الصور التفسيريّة وهذا كله بسبب انفتاح النص وجعله حمّال أوجهٍ كما يُعبّر في بعض

الأحيان. القصةُ تحكي وتسرد عبر خطابها الفلسفيّ المشاعر الإنسانية وتحكي للإنسان عبر سلسلةِ أحداثٍ مأساويّة تعيشها الشخصية التي تجسّدُ مرآةً تعكس واقع المرارة والخيبة الذي تمرّ به شريحة كبيرة من البشر اليوم وهم يرزحون بأعباء العديد من المشاكل والأمراض الحياتيّة، المدلولُ الذي اشتغلت على القصة بأنها تريد أن تكون صورة جديدة للمتلقي عن الحدث، وهذه الصورة ظهرَتْ مكثّفة بخيالٍ كبيرٍ وواسعٍ. الصورُ التي أضمرها النص كثيرة ولعل النماذج التي اتّخذناها تحتاج إلى تفسيراتٍ كثيرةٍ لتوضّح الصورة عبر تفكيك الجملة وإعادة البناء الذي بُنيت عليه، وهذا يحتاجُ أن نفكّك العبارات التي تتّصف بديناميكية مستمرّة. فالمدلول بابٌ يفتح للعديد من الأبواب والأبواب تفتح لغيرها... وهكذا يستمرّ المدلول مضمرًا في مخيّلة صاحب النص. هذه ميزة تعني أن النص لن يستهلك وسيحافظ على ديمومته وغضارته وبريقه الواضح الملموس.

وأما في كتابها المهم «أزاهير العبث» الذي تجلّت فيه شخصيّتها الإبداعية والفلسفيّة، ضمّ النصوص الفلسفية المكتوبة بتأنٍّ وعمق كبيرين. فقد كتبت فيه القراءة الآتية المسومة بـ: «القراءةُ الجوانيةُ في مقالات أزاهيرُ العبث للكاتبة د. ناتالي الخوري غريب».

أرادَ قارئٌ من القرّاء الذين يتوقون إلى اللامألوف أو الخارج

عن النمط السائد المشهور أن يبحث عن كتابٍ يعيدُ إليه الشغف الفلسفي الذي يميل إليه في قراءاته الكثيرة، على حين صدفة، يقرأ كتابًا لصديقةٍ له، فيقرأ الكتاب متأمّلًا عنوانه العميق المغزى الغريب المحتوى، يتأملُ ساعة أو بعضها في دلالة العنوان عسى أن يجد شفرة تفك له المضمون حتى يستطيع أن يقررَ أيمضي في القراءة أم يرميه في سلَّةِ أو رفوف مهملة! لكن حدث ما جعله يقتنع بأن يمضي في القراءة عسى أن يجد ضالّته المنشودة، فراحَ يقرأ وإذا به يرى أن الكتاب عبارة عن مقالاتٍ نُشرَتْ مسبقًا في الجريدة. ارتأت الكاتبة أن تلمَ شتات هذه الأفكار في سفرٍ واحدٍ لمحتواها الثمين أو اعتزازًا بالكمّ الفكريّ الذي فيه، وهذا ما حصل. إذ جمعت الكاتبة المقالات في هذا الكتاب ولكل مقالة عنوان فلسفي صوفي ثقافي كأنها تبحث عن العمق في الكتابة أو الخروج عن المألوف الذي تكتب به شريحة واسعة من كُتّاب هذا العصر، فراح يقرأ ويقرأ حتى قطع شوطًا كبيرًا في القراءة لم يتوقفْ حتى أعياه الركض واللهاث وراء جمع هذه الأفكار حتى لا يتلاشى بريقها ونصوعها منه. هناك لاحظ أن الكتاب لا ينبغيَ له أن يُقرأ بقراءةٍ عابرةٍ أو بجلسةٍ واحدةٍ، فربما يعتري القارئ بعض الملل، إذ تذكّر مقولةً للفيلسوف المغربي سعيد ناشيد في كتابه «التداوي بالفلسفة» (ص٤١) حيث يقول: «لا توجد حياة لا تشوبها فترات من الملل قد تطول أو قد تقصر، ولا توجد رواية

لا تتخللها فقرات تبعث على الشعور بالملل وتتطلب الصبر على القراءة، ولا حديث لا تشوبه لحظات من الملل، وكل هذه الحالات تتطلب الصبر والإصغاء». لكنه لم يشعر بالملل من قراءته لهذا الكتاب بل شعر بأنَّ تزاحم الأفكار بات يؤثّر على تفكيره ودماغه، فعزمَ أن يستأنف القراءة لوقتٍ آخر يقضيه بعد فترة استجمام أدبي في قراءة ديوانٍ من الشعرِ أو قراءة قصةٍ تعيد لمخيلته الخيال الذي يفرض نفسه فرضًا في حالاتٍ كثيرةٍ. وما هو إلا قليل حتى أخذ الكتاب مرةً أخرى، ولكن هذه المرة ارتشفه جرعةً واحدةً لأن دماغه كان يلحّ عليه في مواصلة القراءة والنظر في هذه المقالات، لم يشعرْ إلا وقد أتمّ الكتاب وها هو يصل إلى صفحة الفهرست ليعيد قراءته للعناوين ويستعيد بذاكرته إلى الوراء ليختبر نفسه هل ما زالت تلك الأفكار عالقة في مخيلته أم تبخّرت كما يتبخر الماء عند الغليان؟ لكنه فوجئ بأنَّ دماغه ما يزال محتفظًا بالكثير مما قرأ، بل إن في دماغه أسئلة كثيرة وكثيرة جدًّا لربما تفوق عدد صفحات ما قرأه في كتاب (المقالات)! هي أسئلة تبحث عن قضايا فكرية وتساؤلاتٍ فلسفية، إذ الكتاب عبارة عن سياحةٍ معرفيةٍ بلغةٍ وثيمةٍ فلسفيةٍ. راح يتساءل عن الأسلوب الغريب أو الجديد الذي لم يألفه في كثيرٍ من كتابات المقالات في هذا العصر الحديث والعصر الذي تقدّمه، كما وتساءل عن تلك العبارات الغامضة التي وردَتْ بين دفتي الكتاب. فوجد أن

الكاتبة تستندُ إلى مرجعياتٍ فلسفية عديدة، فإذ به يذهب ذات اليمين وذات اليسار بحثًا عن مصدرٍ معجميٍّ فلسفيٍّ يسهم في تفكيك المقالات. بعد بحثٍ طويل اهتدى إلى موسوعةٍ من ثلاثة مجلداتٍ ضخمةٍ وهي عبارة عن تعريفٍ لمصطلحات الفلسفة وترجمة يسيرة للفلاسفة وهي من تأليف د.عبد الرحمن بدوي.

العبث يكون بطلًا (في إحدى عبارات المقالة الأولى) يا ترى كيف يكون العبث بطلًا في مسرحيةٍ يحضرها جمعٌ غفيرٌ من الناس؟ يا ترى ما هذا العبث الذي تحاولُ الكاتبةُ أن تعطي له البطولة والهيمنة ليكون له وقعٌ في نفوس المتلقين؟ ما هي إلا قليل حتى تفسّر الكاتبة بأن العبث هو الثبات، ربما يكون الثبات في اللاثبات واللااستقرار أو اللاركون أو اللااستسلام، فكلها تعطي معنًى قريبًا لما يُراد له. إذ العبث هو المحاولة الدّؤوبة التي لا تستكين إلى قناعةٍ عتيقةٍ راسخةٍ، العبث هو أن تحرّك الأرض الآسنة التي سكن الماء فيها وركد حتى تحوّل من نعيمٍ وحياةٍ إلى سمومٍ ضارة تضر بالحياة. هذه العجائبية التي تنتهجها الكاتبة كأسلوبٍ جديدٍ لهيَ محاولة في مخاطبة العقول التي هيمنت الرجعية فيها كثيرًا وصارَتْ عبارة عن وعاء جامع لما تراكم من نفايات التراث العتيق البالي الذي وصل عبر سلسلةٍ من الأجيال يحافظون عليها، لأنهم يشعرون بالخيبة أمام تطور الحياة الجبار الذي يجري بصورةٍ أعيت من يحاول الجمع بين النقيضين،

(العبث ليس اللامبالاة، وليس اليأس أو الكسل) هنا في هذا النص الكاتبة تزيح اللثام عن مقالتها وتفسّر العبث بصورةٍ أقرب للواقعية المجرّدة التي لا لبس ولا تضليل فيها. عبثًا تحاول، فنلاحظ فعل (تحاول) يشي بأن النص يتّصف بديناميكية واضحة وانفتاح كبير، ما يجعل النص حمال أوجهٍ عدة للتفسير والتأويل بعد عملية التفكيك وفك الترميز. كثيرًا ما وردت في هذه (المقالات) أفعال مضارعة أكثر منها ماضية أو مستقبلية، هذه إشارة لها مغزى وأيّ مغزى! إذ الكاتبة تعنى بالهم اليومي المعيش ولم تقف على الماضي بحسرة وربما لا تريد أن تعيش حالة التلاشي البعيد والنظر المضبب بضبابٍ كثيف معتم وهو (المستقبل)، فهي تقف في المنتصف لتكون حلقة للوصل بين نقيضين يأبى أحدهما أن يتّصلَ بالثاني. إذ كان للغة سلطان وهيمنة فلغة هذه (المقالات) هي لغة غريبة البناء والتكوين، فهي حمّالةُ طُرقٍ متعددة في بنائها التركيبي، فتارةً يكون النص نصًّا أدبيًّا تغلب الموسيقى والإيقاع عليه، وطورًا يكون فكريًّا فلسفيًّا جامدًا لا يتحرّك إلا ببطء وتثاقل. هاتان الميزتان جعلتا للنص قرّاء يختلفون في الحكم له أو عليه تبعًا لخلفياتهم القرائية، هذا الاختلاف هو هديةٌ معطاة للجميع ليتباين الحكم على النص بآراء مختلفةٍ ومتعددة. العبثُ هو العمل وفي العمل يكمن التواصل نحو الغد الآتي بعد أن ينتهي الآن، هذه علاقةٌ وشيجةٌ بين معنيين متلاحقين، تقول في إحدى المقالات

(ص ٨٧): «كي يثق الإنسان بالآخر، عليه أن يثق بنفسه، وكي يثق بنفسه عليه أن يثق بالله ونِعَمِه، هي حلقة يتداخل في تحقيقها ثلاثة: الإنسان، الآخر، الله، فالثقة بالله ليست كسلًا». هذا النص يحمل دلالة رائعة، إذ إنها توضّح مفهومًا ساد كثيرًا في الأوساط (المستثقفة) بأن اللجوء إلى القوة الإيمانية هو كسل فكري وخيبة في تحقيق مستقبلٍ أفضلٍ. إنها تكسر ما يُشاع لتقول كلمتها الجديدة بأن هذا المفهوم الذي يوصفُ بأنَّه (ضرب من الطوباوية)، فهي تريد إعادة نظر حقيقية حول مفاهيم تراكمَتِ المغالطات حولها وعليها حتى ترسّخت كأنها واقعية، الكاتبة تعبث كثيرًا وتشاكس كثيرًا ولها أدوات العبث والمشاكسة. إذ تلجأ إلى الفلسفة لتعبث أيما عبث، ولكنه عبثٌ محبّبٌ إلى الفكر، وتلجأ إلى الأدب لتشاكس عبر تقنياتها الأدبية من ظهور وإضمار أو مباشرة بعيدة، وذلك عبر استنادها على مرجعها الأدبي واللغوي.

الفصل الأول:
القراءات الخارجية

مزاج القارئ اليوم:

نعم، إنَّ القارئ، اليوم، أصبحَ كثيرَ الملل، وهذا الملَلُ سَبَبهُ عوامل كثيرة؛ منها الابتعاد عن القراءة. وللابتعاد هذا أسبابٌ عديدة، لا نُريد الخوض فيها. إذ إن المتغيّرات التي حَدَثَتْ في الآونة الأخيرة جَعَلت العالمَ كُلّه يركضُ سريعًا إلى غاياتٍ لا يعرفُ لها مدى! الناسُ مشغولون بمسايرة التطوّرات الصناعية التكنولوجية التي صَبغَتِ الحياة بلونٍ آخر وكيّفتها إلى شيءٍ جديدٍ. المزاجُ متقلبٌ مَلول، وتتحكم فيه عوالم عديدة، وتؤثّر أشياء كثيرة في توجهه. وسائل التواصل الاجتماعي وسهولة استخدامها، السبب الرئيس في صرف الاهتمام عن القراءة؛ في حين كان من الأفضل أن تكون جاذبة للقراءة لأن الأخيرة عبر وسائل التواصل هي للتقارب وتلاقح المعارف والثقافات بعضها مع بعض. كما توفر هذه الوسائل التواصل السهل والمُيسر للفائدة المعرفية. لكنْ لا يخلو فعلٌ من لكن! هذه الوسائل أصبحت تَحدُّ من قدرة القارئ على التفكير والمتابعة ومواصلة القراءة.

الرغبةُ في القراءة أو الثقافة ضَعُفَتْ وأصبحَ الإنسانُ المعاصر قليل القراءة، ويعود هذا لأسباب عدّة؛ فقد يكون الواقع القاسي أو الظروف المُتحكمة أحدها.

لكن السببَ الأكثرُ قُرْبًا من جوهر التغير الذي أصاب مزاج

القارئ عمومًا، هو مادية العالم؛ أيّ تَحَوّلُ الحياة إلى مادية بامتياز، ما جعلَ الإنسانُ يركضُ وراء هذه الحياة ليوفّرَ السبيل الذي يؤمّن له المعيشة. إنَّ الحياة المادية هي آخر ما وصلَتْ إليه الحياة عبر مسيرة التطوّر! ولكن قدْ تتحوّل الحياةُ إلى أقسى مما وَصلت إليه، إذ إنَّ القادمَ سيكون مُرًّا على البشرية لأنَّ دخولَ الآلة أبعدَ الإنسان عن العملِ وسلبه طاقته التي يريد أن يستثمرها في العملِ والكد وجَني المال.

اختيارات القارئ:

تطوّر الحياةُ المُتسارع جعلَ للقارئ نمطًا جديدًا من الاختيارات التي ينتقيها، لا جدالَ أن الروايةَ تتصدّر قائمة القراءة، وهذا شيءٌ واضحٌ لا غبارَ عليه! تشهدُ معارض الكُتب والمبيعات في كل العالم أن الروايات هي الأكثر مبيعًا! سواء المبيعات الأدبية أو الفكريّة أو العلوم حتى. هذه الصدارةُ لمْ تأتِ من فراغٍ؛ بلْ ولدَتْ من النزوعِ أو الرغبة في قراءة السرد. فَهم لا ينسون الحكاية حينما يقرؤونها على العكس من النظريات العلمية أو الفكرية، ولعلَ الحكاية الشفهية هي أكثر التصاقًا بالذاكرةِ وأكثر بقاءً. تُحقق أو حققت الرواية الرغبة عند الناس، إذ الحكايةُ تستهوي وتجذب المتلقي لأنَّ الحكيَ أو القص وسيلةٌ سهلة لعملية التواصل والتلاقح بين المخيّلات. وقديمًا كانَ الحكواتي يسردُ القصص

الوهمية أو المُتخيلة على جمهور واسع من الناس، فهم لا يرغبونَ أنْ يتأملوا في حقيقة القصة أو واقعيتها. إنّهم منجذبون إلى ثيمتها التي أثّرتْ فيهم وشوّقتهم لسماع القصة كاملة، ومن خلال هذه التقنية عَبثَ الرواةُ كثيرًا في النصوص ووظّفوها توظيفًا يخدم الغايات المضمرة فيها!

المتأملُ في العناوين الرئيسية في الصحف أو أغلفة المجلات، سَيَلحظ أنَّ الخطَ يكون أكبر وبألوانٍ برّاقة وجذّابة وفنية عالية، فهم يعتمدونَ على أثر العين وما يُغريها أكثر. وبالفعلِ نجدُ أن المواضيعَ المهمّة تُوضع في الصفحة الأولى وبخطٍّ كبيرٍ وبألوان جاذبة لعين الناظر، إذ التصميم يغازل العين لأنها أوّل ما يسقطُ في حبالِ الإعجاب. لذلك يجب أن يتضمّن عنوان الكتاب عوامل جذب، وهذه نظريةٌ هابطة وإعلامية أكثر منها إبداعية! فالعمل الأدبي يهتم بالجوهر الذي تكمن فيه الرسالة. نبصرُ أن الغالبيّة العظمى تهتم بإعلامية العنوان حتى على حساب قربه من المتن، ويعود السببُ إلى تقهقر الوعيّ الثقافي وهيمنة المدّ الإعلامي الذي أصبح يُوّجه المتلقي اتجاهات شتّى. وكما يقول فانسون جوف: «القراءةُ، فعل ملموس، وقابل للملاحظة، يستدعي ملكات محدّدة بدقّة للكائن البشري، فلا تتحقق القراءة دون تشغيل الجهاز البصري، ووظائف الدماغ المختلفة. فالقراءةُ عملية إدراك

وتخزين للعلامات، تسبق كل تحليل للمحتوى»[1]. فالقراءةُ جهدٌ وهذا الجهد يحتاج إلى عوامل كثيرة لكي تؤدي القراءة وظيفتها الأصلية، هي استجابةٌ ورد فعل، أيّ أنها ثنائية تبادلية بين المُنْتِج والمُتلقي.

الرواية ديوان العرب الجديد:

الواقع أو واقع الحياة العصرية الحديثة حَتّمَ أن تكون الرواية هي الديوان العصري للقارئ العربي أو غير العربي. فالأدبُ الروائي يُهيمنُ على ذائقة المتلقي الأدبية، ولعل التسمية بـ«ديوان العرب» هي تسمية أطلقها أكثر من ناقد، نذكر منهم الناقد سعيد يقطين حينما أعلنها بقوله: «إنَّها ديوان العرب الحديث»[2].

إنَّ ديوانَ العرب الجديد قد قفزَ قفزات كبيرة في المُسايرة والمُواكبة للحياة. التشعّبُ أو التفرّعُ في الاشتغال الذي اشتغلَتْ عليه الرواية جعلها مقبولة لكل طبقات القرّاء، لذا نجد أن قارئ الرواية قد يكون: مثقفًا، وعالمًا، وقارئًا عاديًا، و«جاهلًا»... أيّ أنَّها مقروءة عند الجميع بلا استثناء فقد يجد طالب المتعة الفنية فيها متعته، وقد يجد طالب السرد التاريخي المادة التاريخية التي ترضي حبّه للتاريخ، وقد يجد طالب العلم والمعرفة ضالّته فيها،

(١) القراءة، ص: ٢٢.

(٢) قضايا الرواية العربية الحديثة: ١٢.

وقد يجد القارئ العادي بُغيته فيها... هذا التنوّع في استقبال الرواية جعل منها مادة لها الجمهور الذي يتلقّفها ويهتم بها. لعلَّ مدلول كلمة الديوان، هو الأقرب إلى معنى التداول؛ لأنَّ العربَ تناولَتِ الشِّعْرَ شفاهيًا في مجالسهم الخاصة والعامة. فإذا صحّ في الشّعر أنَّه الدّيوان القديم، يصحُّ أن تكون الرواية الديوان الجديد الذي تصدّر الأجناس الأدبية بفارقٍ كبير وواسع. لكن السؤال: يا ترى كيفَ سيتداول العرب ديوانهم الجديد، وكيف سيقرؤونه؟ أو بالأحرى كيف سيكون هذا التداول؟

الاهتمامُ في الرواية جاء من خلال اشتغالاتها التي اشتغلَتْ عليها، وعنصر المواكبة والتعبير عن هموم ومشاكل الفرد المعاصر هو السبب الأكبر في التوجّه نحو الرواية، فهي تمشي مع التطوّر الذي يَحصل وربما في بعض الأحيان قفزت على عنصر الزمن وتنبّأت بالمستقبلِ وهي تعيش في حاضرٍ قلقٍ. فالرواية باعتبارها سيرةً ووقائع، تنطوي بالضرورة على تصوير واقعي للمجتمع الذي هو محضُ عنصر ولا يكتمل معناه إلا بالنسبة للمجموع[1].

الديوانُ الجديدُ فَرضَ نفسهُ بأهميةٍ كبيرة، متصدّرًا قائمة المبيعات بلا منافس أو بفارقٍ كبير. لذلك تحرصُ دور النشر على أن تُشاركَ في معارض الكتب بعدد كبير من الروايات. عواملُ النجاح شاركتْ

(١) الرواية والواقع: ٧٠.

في مقبولية أو تقبل هذا الديوان في نفوس القُراء. العواملُ التي من خلالها أطلقنا على الرواية ديوان العرب الجديد هي:

أولًا: القضايا التي عالجتها الرواية، والتي هي القضايا العامة التي يدور الحديث عنها.

ثانيًا: كسر القيود أو التمرّد على الخطوط الحمراء التي كانتْ محظورة.

ثالثًا: استيعاب تقنيات جديدة وقراءات مكثّفة للرواية العالمية، وطرح الأفكار الجديدة التي هي في صميم مُخيّلة الجمهور.

رابعًا: أرضت الشغف المعلوماتيّ أو الأسئلة الوجوديّة والثقافيّة التي كان العربُ يتعطّشون إليها.

فهذه وغيرها من الأسباب، قرّبَتْ هذا الجنس الأدبي إلى نفوس القرّاء.

وظيفة العنوان:

للعنوان وظائف كثيرة وأغلب هذه الوظائف تتّبع أسلوبًا مُعيّنًا. هذا الأسلوب لم يخرجْ عن اتّحادهِ وتلاصقه مع المتنِ، فهو العتبة الأولى التي تجذب المُتلقي نحو النص، العينُ هي أوّل مستقبل، ولها وظيفة كبيرة في عملية التواصل والاستقطاب بين المؤلف

والقارئ. هنا أصبح للعنوان أهمية مركزية وقد اهتم قسم العتبات النصية بدراسة العنوان وأطنب كثيرًا في تفصيله وتوضيحه، فالعتبةُ الأولى هي أكثر العتبات التي تأخذُ حيّزًا عند المتلقي لأنَّ الرؤيةَ البصرية هي التي تميلُ وتُستثار وتستجيب لجاذبية المنتج.

الوظيفةُ المركزيةُ للعنوان هيَ الجَذْبُ والانتباه، ولهذا الجذب أهمية في التعريف بأهمية المتن الداخلي، كثيرةٌ هي العناوين التي عَرّفتْ بالمضمون بصورةٍ مباشرةٍ، فاستُهلك المتن بعنوانه المكشوف! وكما يقول د. سامي شهاب: «يشكّل العنوان أحد أبرز مقوّمات النتاج الإبداعي، فهو المفتاح الإجرائي الذي ينفّذ من خلالهِ المتلقي إلى عوالم المتن النصي ويتفاعل معه، محدثاً ترابطًا إيبستيمولوجيًا يدفع باتجاه معرفة قيمة التواشج والتلاحم بين الاثنين وإيضاح ذلك فيما بعد»[1]. فالعنوانُ له وظيفة مركزية لأنّه جزءٌ من كُلّ، جزء المتن النصّي الداخلي.

العنوانات الإعلامية:

هي نوعٌ من النصوص التي يُشتغلُ عليها إعلاميًّا، ويوظف الإعلام في تبيان الصّورة المشوّقة التي قد لا توجد في النص! هذا النوعُ كَثُرَ في الآونة الأخيرة بفضل انتشار وسائل التواصل الاجتماعي وسهولة الترويج، فهذه الوسائل جعلت من العناوين

(١) سرد ما بعد الحداثة: ٢١.

العادية والهابطة أكثر الكتب مبيعًا! هذه العناوين تملك بريقًا وهميًا لا يلبث أنْ يتلاشى عند أوّلِ صفحة، وعندما تستمرُ بالقراءةِ ستجدُ أنَّ العنوانَ يختلف عن المضمون كثيرًا، هذا النوع لن يلبث طويلًا إذ الإعلامُ يحرقه في الوقت الذي يوصله! وصفة الإعلام أنَّه سريع الانقلاب على العملِ غير الرصين، وهنا يكون الكتاب في عدادِ الكُتب المهملة بل الكتب التي لا يحبّذ قراءتها لخيانتها القارئ.

يُحَدِدُّ الأستاذ الباحث عبد المالك اشهبون الأهمية في العنوان بقوله: «... ذلك أن أهميته تتمثل -أولاً وقبل كل شيء- في عملية إثارة الفضول وحب المعرفة والبحث عن الإجابات التي تقفز في اللحظات الأولى من معاينة الكتاب في ظاهره»[1]، فنحن نقرُ الباحث فيما ذهبَ إليه، من أن للعنوان وظيفة في الجذب والاقتناء وتنتهي عند القراءة.

أما العناوين الإعلامية فهي التي تأخذ حيّزًا إعلاميًا، لكنها سرعان ما يحرقها الإعلام ذاته!

العنوانُ يجبُ أن يكون فنيًّا صرفًا لأنَّ موضوعه الفن، لذا نرى أنّ العنوانَ لمْ يعدْ مهمّشًا أو ثانويًّا، فهو يمثل عتبة من عتبات النص الأدبي.

(١) العنوان في الرواية: ١٩.

الرؤية البصرية للعنوان:

العينُ هي أول ما يُثير القارئ، فهي تميل إلى ما يجذبها وتنفر مما لا يروق لها؛ لأن الرؤية البصرية تسبق الرؤية الذوقية أو الفكرية. إذ تُعتبر العين الباصرة جزءًا من أشياء كثيرة كلّها تعنى بالنص ودلالته، وقد ينسى المتلقي اسم الكاتب لكنّه يبقى ذاكرًا عنوان الرواية التي قرأها وأحبّ قراءتها. هذه ظاهرة ملموسة ولا تحتاج إلى الكثير من الأدلة؛ فالعنوانُ هو الذي يختصر الرواية أي يُجملها والمتن يفصلها، فالمتلقي يحتفظ بالعنوان ليختصر الرواية كلها به. وفي هذا الصدد يقول الباحث د. خالد حسين حسين: «إن تعانق الكتابة والطباعة في الفراغ المرئي قد ولد ما يسمى الشكل والخطاب، الأمرُ الذي أدرج البعد الصوري في عملية تلقّي النص وإنتاجه بوصفه بعدًا له حضورهُ في توليد الدلالة النصية»[1]. فلهذا تتعانق دلالات كثيرة، والتي هي جزء من تقنيات الروائي.

حاسةُ العين قد تنتهي وظيفتها عند الجذب أو الانتباه وتنتهي عند القراءة والاستقبال، حينها يبدأ الخيال والوعي يتحكّمان في نسيجِ المتن الروائيّ.

تأخذُ كتابة العنوان أو اختياره وقتًا طويلًا، حتى أن بعضهم قد يضع أكثر من مئة عنوان كمُسوّدة ليختار واحدًا يكون أكثر تطابقًا

(١) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: ٣٤.

مع المتن الداخلي. إنها مهمةٌ شاقةٌ وعسيرة، وتحتاج إلى وقتٍ يطول وعقلٍ واعٍ، إذ لا بدّ أنْ يكونَ العنوان مُعرّفًا بالمضمون مختصرًا إيّاه، ويجب أن تكون الصورة الفنية هي التي تطغى عليه. شهرة العمل الروائيّ هي شهرة للعنوان وليس للكاتب! حتى وإن كان المؤلف مشهورًا يبقى العنوانُ عالقًا في الذاكرة أكثر من اسم الكاتب.

ومما يُعاب على العنوان، إحدى الثّلاث التّالية:

أوّلها: الغموض؛ أي أنْ يكونَ غامضًا وغيرَ واضحٍ، وقد يجدُ المتلقيَ صعوبة في فهمه وفك شفرته، هذا النوع يكون غير مرغوبٍ فيه لغموضه وإغراقهِ في الرمزيّة البعيدة.

ثانيًا: الخلوّ من النزعة الاجتماعية؛ وهذه صفة يجب أنْ تكون موضوع عناية الروائي لأنَّ المجتمعَ الذي يتقبّل العمل يجبُ أنْ يجدَ فيه ما يسمه ويحاكيه عن قربٍ.

ثالثًا: ركاكة التركيب اللغوي؛ هذا يعود بنا إلى شاعريةِ العنوان، وأن العنوان ينبغي له أن يُموسق وتوجد فيه نغمة تؤثر في أُذن المتلقي فتطربُ لوقع الأثر الذي ينعكس.

يعنى الروائيّ بالعنوانِ ويأخذ منه عصارة الجهد الذي بذله، إذ سُئِلَ الروائيّ العالمي ارنست همنجواي ذات يوم عن كتابة العنوان:

- الصحفي: هل تأتيك عناوين القصص والروايات قبل أو أثناء كتابتها؟

- ارنست همنجواي: كلا، أنا أضع قائمة من العناوين بعد أنْ أنتهي من القصة أو الكتاب في بعض الأحيان يصل عددها إلى مئة، ثم أبدأ باستبعادها تدريجيًا، وأحيانًا أستبعد الجميع[1].

هذه كلمة تحمل دلالة واضحة على أهمية العنوان عند الروائي لأنه عتبة نصية مهمة، وهي جزء العمل الروائي ككل، ولا بدَّ أن يتّصفَ بصفةٍ تجعله جاذبًا ومتوهّجًا. يحتلّ العنوان مكانة استراتيجية في ترسانة المفاهيم الإجرائية التي يحفل بها التحليل النصي باعتباره عنصرًا جوهريًا في مكوّنات النصّ وبؤرة دلالية قد تكون المفتاح السحري الذي يتسلّح به المحلل للولوج إلى أغوار النصّ العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها وحلّ شفراتها الملغزة.

إنَّ وظائفَ العنوان فَصّلَها الناقد الفرنسي جيرار جينيت وفصّلها العديد من النّقاد، ولا نريد أن نعيد ما قالوه وما دوّنوه. ما نجدهُ عند عينة الدراسة، هو أنّ الروائية كانت مهتمة غاية الاهتمام بالعنوان، وهو ينطبق تمامًا مع المتن الداخلي إذ جاء مقتضبًا ومختصرًا للرواية. لكن لم يفك شفرة من شفرات المتن، ولم يكنْ إلا محض إشارة إلى أن المتن سيكون متنًا فلسفيًّا، من دون

(١) في فن الرواية : ٢٩.

أن يفصحَ العنوان عن الثيمة الأهم، بل كانت هذه وسيلة لدخول المتن عبر تشويق وإغراء واضحين.

رواية «حين تعشق العقول»:

هي الرواية الأولى للروائية د. ناتالي الخوري غريب التي صدرت عن دار سائر المشرق للنشر والتوزيع في طبعتها الأولى سنة ٢٠١٥. لا شكَ أنَّ العنوانَ جاذبٌ، وهذه الجاذبية تتّضح في أوّلِ لحظةِ تأملٍ، المفردة الأولى زمنية والثانية فعلٌ مستقبلي والأخيرة لا تكون إلا في سياق العنوان العام.

قد يتساءل المُتلقي عن ماهيةِ عشق العقول، وهل العقولُ تعشق! مِن هذا التساؤل يَظهرُ بوضوحٍ أنّ ثمّة معنى آخر داخليًّا، لن يبتعدَ القارئ كثيرًا حتى يدرك بأنَّ المقصود هو نزوع فلسفي بنكهةٍ صوفيةٍ؛ إذ السياق العام لجملةِ العنوان تُشيرُ إلى هذا النزوع الذي يكثر ويشتهر عند الفرقة الصوفية. الاشتغالُ في بناءِ الجملة بناءً فلسفيًّا يجعلُ من النصِ حمّال أوجهٍ كثيرة، لأنّ عتبة العنوان استدراكية وليست تقريرية. فهذه الرسالة التي بثّتها الروائية هي دالة لها قصدية، وهي رسالة- مرسل- إلى- مستلم أو متلقٍّ. وكما يقول د. محمد فكري الجزار: «إن المرسل –غالبًا- ما يمنع عنوان مرسلته بعد انتهائه منها وتشكلها عملًا مكتملًا، بمعنى أنه يضع العنوان/ يبدعه واقع تحت تأثير العمل نفسه بشكلٍ ما

من الأشكال، وكأنَّ المرسل يتلقى عمله ليتمكن من عنونته»[1]. يتضحُ من هذا؛ أن فاعلية العنوان الإبداعي تتجلّى في خلق وابتكار، والخلق قد لا يكون من العدم ولكن فيه نزعة فنيّة تطغى عليه. قد تقرأ العنوان وتتخيّل أن قصةَ حبٍّ سيكون مدار الرواية كله يقوم عليها، إلا أنّك حينما تدخل في خضم أحداث السرد ستجدُ أنّ الحبّ أو العشق هو الشيء البسيط من حيّز هذه القضايا الوجودية الكبرى، وأنّ العاطفة لا تُشكّل حيّزًا أمام هذه الأمور العالقة والإشكالية في الحياة التي تشغل كل تفكير الإنسان.

لمْ تعدْ فكرة الغموض في العنوان فكرةً راجحة؛ إذ حلَّ عصر العلوم التطبيقية ووضع قوانينه المنهجية على كل مفاصل الحياة ومنها الفن والأدب. فالروايةُ هي نتاج تنوّع ثقافيّ ومعرفي. وكما يقول ميخائيل باختين: «إن الرواية هي التنوّع الاجتماعي للغات، وأحيانًا للغات والأصوات الفردية تنوعًا منظّمًا أدبيًّا»[2]. فالتنوّعُ وليد تطوّر مستمر كل آن، والروايةُ الحديثةُ لن تلجأ إلى عناوين غير مفهومة أو لا تنطيق مع سياق النص الداخلي. لا بدَّ أن يكون العنوانَ مستوحى من الفكرة الرئيسة في الرواية، وهذا الاختصار يعطي تشويقًا لقراءةِ المتن الداخلي، وما نلمحهُ في رواية (حين تعشق العقول) أنَّها تشتغلُ على هذا الجانب؛ ألا وهو الجانب

(١) العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، صفحة: ٧٣.

(٢) الخطاب الروائي، صفحة: ٤٠.

الذي يختصر المتن الداخلي وفي الوقت ذاته يُعدُّ عنصرًا جاذبًا تأمّليًّا! إنَّ المعروف والمشهور أن العشقَ وظيفةٌ قلبية عاطفية- وجدانية، لكن العنوان هنا كسر النمطية وخلقَ نمطًا جديدًا كلّ الجدة. مفردة العقل الاسمية تعني - في ضمن ما تعنيه- أنَّ هناك تنظيرًا فكريًّا، وهذا التنظير ليسَ للتسلية، بل هو طريقة تفكير. وباختصار هي حكايةُ فكرة وليست فكرة حكاية، لأنَّ القص لم يسرد حكاية فحسب، بل قصّ علينا حكاية فكرة وهذه القصة بدأت من أوّلِ عتبة وهو العنوان والغلاف الخارجي حتى المتن الداخلي.

البقاء للمتميز... وليس للمختلف:

قرأتُ وبتأملٍ عميق، رواية حينَ تعشق العقول للكاتبة والروائية اللبنانية ناتالي الخوري غريب، فأذهلني ما قرأْتُ. الرواية غير نمطية وغير كلاسيكية، فهي تعتمد تقنيّات جديدة في كتابة الرواية، إذ تميّزت بأنّها اشتغلَتْ على الفلسفة والتصوّف.

هي متميّزةٌ، كون النص عندها حمّال قراءات كثيرة، وفي كُلِّ قراءةٍ ينفتحُ على تأويلاتٍ جديدة وهكذا دواليك.

فهي مُقلّةٌ، وكاتبةٌ نوّعيةٌ، وهذا ليسَ رأيًا انطباعيًا فحسب، بلْ جاء هذا الرأي بعد قراءة الروايات الثلاث.

أنْ تكتب، يعني أنّك خالقٌ لا مُجرد ناقل، لأنَ الكتابةَ وعيٌ.

أستطيع أنْ أُسجلّ كلمة فيما قرأت. إنّ كتابةَ الرواية ليست بهذه السهولة المُستهلكة التي نجدها اليوم، فمعيار الجودة، يُحَتّم أنَّ البقاءَ يكون للنوّعي وليس للسّوقي أو الإعلامي.

إنَّ روايةَ حينَ تعشقُ العقول، تفتحُ للقارئ العديدَ من التساؤلات الفلسفية في الله، والأديان، والكون، والبشر، والنزاع، والهُويّة، والعدالة، والحريّة.

هذه التساؤلات عُولِجت بطريقةٍ فلسفيةٍ، الإنسانُ كان هو القضية الأبرز والأهم في خطابها الروائي، عرضَتْ قضايا ومشاكل وهموم الإنسان في عصر ما بعد الحداثة.

فَمنْ يجد في نفسهِ الرغبة في خوضِ مسائلٍ مهمة، فعليه أنْ يقرأ وبتأملٍ طويل. الرواية التي تفرض نفسها على الآخر، هي التي سَيطولُ عمرُها أكثر.

الرواية لمْ تكتبْ للمتعةِ فقط، بلْ لسياحةٍ بحثيّة في عوالم متعددة، رحلة البحث هي فكرة القلق الذي هيمن على إنسان ما بعد الحداثة الذي يريدُ أن يكتشف كل أسرار الكون والخلق. وهذا الإنسان يسعى جاهدًا ليواصل رحلة البحث عن الحقيقة في بلدانٍ متباعدة ومتباينة، وحضارات مميزة.

شخصية «صوفي» هي البطلة في الرواية:

إنَّ مسألةَ انتقاء العنوان ليست بالمهمة السهلة التي تبدو عبارة عن جملة لا تتجاوز ثلاث كلمات لا غير! لكن الواقع أنّه جهدٌ كبير، ويأخذُ مساحةً واسعةً من المُخيلة لتنتجَ خلاصة فكرة عملٍ كبير، استنزفَ من الجهد الكثير. إنَّ العنوان قد تجلّى في الفصل الأوّل، وبانَ عن قصديةٍ ما تزال مجهولة أو غامضة أو متماهية في المتن.

كثيرٌ من العناوين لمْ تُعربْ عن قصديتها حتى وإن قُرئ المُنتج الإبداعي كلّه! السبب هو التضمين في الفكرة. الروايةُ الحديثةُ صارَتْ تُعنى بالعنوان كفصلٍ مهمٍ يُعوّل عليه كثيرًا في الاستجابة عند المتلقي، فعنوان (حين تعشق العقول) يُوحي بنزوعٍ فلسفيٍ واشتغال فكريّ. الانقلابُ اللغوي الذي عوّلَتْ عليه الروائية كان جميلًا ولهُ دلالة ومعنى في جوهره، قدْ لا يكون مُلائمًا أن توظفَ النص الفني وتضمنه أفكارًا. جازَ لنا من الوهلةِ الأولى (العنوان) أنْ نُدركَ أن الرواية ليست نصًّا فنيًّا صِرفًا، بل هو في الوقت ذاته سردية فكرية اشتغالها في الفكر والمعرفة، ليأتي المتن الداخلي دالًا مؤكّدًا على قصديةِ العنوان. يمكننا القول إن الرّواية المذكورة هي بمثابة رحلة بحثيّة وفلسفيّة.

المتأمّلُ في العناوين الفرعيّة للرواية والتي هي (أسئلة العبث،

الهوية الممزّقة، عودة الحب القديم، رحلة البحث عن الحقيقة...) سيجد أن العناوين الفرعيّة دالة على رئيسية العنوان الأصلي، وهذه الدوال العنوانية كلها كانت تُفصح عن تقنية جديدة كل الجدة في استخدام الفلسفة أو العلوم كتقنية سردية وحتى الاستعمال اللغوي كان مُتماشيًا مع الاشتغال التقنيّ بصورةٍ واضحةٍ.

الاتجاهُ النقديُّ الذي يَجبُ أنْ يُسلكَ أو يُتّخذ هو الاهتمام بنيويًا في الدلالة التي يعنيها الباثّ، لأنها رسائل مُوجّهة نحو الآخر الذي يَجِبُ أنْ يَفهمَ الرسالة فهمًا داخليًا. اللجوء غير المسوّغ للروائي أنْ يسلكَ سُبلاً عدة، منها: التماهي والغموض البعيد ليتحوّل العنوان إلى سلعة تجارية ليس إلا؛ ولكنْ هذه السلعة ستبور عند أوّلِ طبعةٍ وبالأخص عندما يمر النُقاد على هذه السلعة، فيدلون بدلوهم ويعطون رأيهم بسوقية هذا النِتاج!

جاءَ عنوانُ رواية (حين تعشق العقول) كاسرًا لنمطية ولسوقية هذه العناوين الكثيرة، ومبشّرًا بعقلنة النص النثريّ، والاهتمام بالمعنى المتطابق والمتن، إذ تحولَتِ الفكرةُ السوقيةُ إلى فكرة تأملية لفك لغز دلالة العنوان كمقدمةٍ أولى، ومن ثَمَ الولوج إلى عوالم المتن من الداخل.

الفكرةُ الجديدةُ لمْ تكنْ إلاّ محضَ إعادة تركيب الجملة، فالكلماتُ هي ذاتها كلمات العربية إلا أن الابتكار في الكيفية،

لأنَّ صوغ تركيب جديد يعني إبداعًا جديدًا. إنَّ الساردةَ لوت عنق الجملة وغيرت في صورتها الشكلية، فجاءَ العنوانُ وفقَ صورةٍ تمثلُ علامةً تجديدية. البوابةُ الأولى لدخول عالم الرواية كانَ فلسفيًّا، ما يعني أنَّ السردَ سيأخذ الجانب الفكري والنزوع العقلي وليس الجانب التخييلي فقط.

يتضحُ جليًّا أنَّ دلالة العشق والعقل إشارة إلى حُبِّ البحث والمعرفة، وهذا ما يُفسّره المتن الداخلي. لقد كانتْ السيميائية للعنوان متطابقة مع السرد الداخلي، فهذه رؤية متطابقة ولا تبعد المتلقي عن الاندماج والتواصل التفاعلي.

حققَ العنوان عمليةً ترابطيةً تطابقيةً وهذا التجانس كانَ وفقَ رؤيا فلسفية واضحة القلب وتعديل أماكن صياغة الجملة كان يَنسجمُ مع الفكرة التي اختمرت في ذهن المتلقي. لمْ يكنْ هناكَ جهد كبير في إيضاح دلالة العنوان ومدى قُربه من متنه الداخلي، إذ سيتجاوزُ القارئُ التساؤل في العنوان ودلالته حالما يلج الدخول الأوّلي ويأخذ بقراءةِ أوّل فصلٍ، سينكشف له الدال والمدلول.

رواية «هجرة الآلهة والمدائن المجنونة»:

يأخذنا العنوان إلى تماهٍ بعيد، وإلى غاياتٍ تأويليةٍ كثيرة وأوجه عديدة. العنوانُ يبدو منغلقًا على المتلقي، فهو ضبابي وغير واضح في الوهلةِ الأولى. هنا سيحاول المتلقي أنْ يؤجلَ الخوض في

دلالةِ العتبة الأولى، ليدخل إلى النص الداخلي باحثًا عن تفسيرٍ لهذه العتبة. يتجلّى العنوان أكثر في الدخول إلى الروايةِ، وتتضحُ سيميائيته أكثر كلما أوغل المتلقي في باطن الباطن. يا ترى ماذا تكون هذه المدائن التي جاءتْ بصيغة الجمع لا المفرد؟ ولماذا هي مجنونة؟ وأيّ نوعٍ من الجنون؟ ولماذا اختِيرت المدائن المجنونة دونَ غيرها؟ ومن ثمَ ما هي هذه الآلهة وما دلالة المفردة (هجرة) التي جاءت نكرة قبلها؟

تشي مفردة الآلهة على المكانة الدينية أو الصفة الدينية، التي يتمركز محور النص فيها أو عليها. عُدّت الآلهة رمزًا للصنمية التي تُخدر عقول البسطاء، وجاء معنى المفردة في هذه الرواية معنىً سلبيًا لأنَّ الآلهةَ صارَتْ سببًا في إراقة الدم المُحرم وتهجير الإنسان وقتل الضمير الحيّ! هذه الدلالة لم ترِدْ واضحةً كل الوضوح في هيكلية العنوان؛ بل جاءتْ مضمرة في طيّات الأحداث والخطاب الروائي الذي كان يرسلُ الجمل بصيغةٍ مبطّنةٍ تحمل دلالات كثيرة، ما يجعل النص منغلقًا لا يكاد يُفصح عن باطنه إلّا لمن ولجَ إلى منطقة العمق الداخليّ.

هذه المدنُ المجنونة هي مدنُ الحرب، والموت، والخيبة، والانكسار، والتهجير... هذه قد تكون بعض صفات تلك المدن وليس كلها! نعم، هناك ما لا يخطر على بالِ أحدٍ عندما تفرعَنَ

وتوحّش الإنسان وتخلّى عن إنسانيته إلى همجيته وليس إلى حيونته! فبعض الحيوانات تكون رقيقة، ولطيفة، ورحيمة، لكن هذا الإنسان تحوّل إلى آلة موت جماعي لا يقف بوجهه طفل أو امرأة أو شيخ أو شاب... القتلُ هو الغاية والوسيلة، هذا المنطق هو منطقٌ فاقَ كلّ التصوّرات في تفسيره! فالعنوانُ -يعني فيما يعنيه- قضية الحرب التي حدثَتْ في سوريا، هذه الحرب التي امتحنَتْ فيها الإنسانية وخرجَتِ النتيجةُ صفرًا. الجميعُ ساهمَ في هذا الدمار والموت المجانيّ، الجميع بلا استثناء كان الخطأ في تقدير الموقف صفة تنطبق على الجميع.

إنَّ اختيار مفردة (المجنونة) ولصقها في المدن، كانَ استعمالًا بلاغيًّا وفنيًّا عميق المعنى، يتداخل مع لغة الحدث السردي. تقول الكاتبة في روايتها: «هكذا صارَتْ عناوين الحياة في المدينة المجنونة والتَشَرّد على بوّابات الحدود هو مخرج الطوارئ الوحيد»[1]، وجاءَ العنوانُ كاملًا في عبارة: «نعم، هي المدينة المجنونة التي هجرتها الآلهة».

الجنونُ الذي أصابَ المدن لكي تقرّر الآلهة أنْ تغادرَ هذه المدن، هو جنونُ الحرب والموت الجماعي الذي تعرّضَتْ له هذه المدن السورية إبان الحرب التي نخرت جسد سوريا وعبثت

(١) هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: صفحة :٢٥.

بها أيمّا عبث، بدأ من سنة ٢٠١٢ والذي يُعد الشرارة الأولى لكم من المآسي المروعة والذبح والتهجير القسري على السكان. جاءَ العنوانُ دالًّا مُعبرًا عن بشاعة الأزمة وعبثيتها في أرواح ومقدرات الإنسان السوري، وهنا نجحَتِ الرواية في توظيف العنوانُ وتناسبه تناسبًا واضحًا مع المتن الداخلي، فحقق هذا الاتصال الخارجي والداخلي (العنوان العام والمتن الداخلي) انسجامًا واضحًا.

هجرة الآلهة قدْ تكون الرمزية لنفور رجل الدين (سامح) الذي خلعَ زيّه الديني، وغَضبَ على الله بعبارات تحمل العتب الكبير والنفور جرّاء ما حصل من شيء لم يكن متوقعًا حتى في الخيال. نفور رجل الدين وغضبه على الرب هو المقصود من هذه الهجرة، وقد يكون تساؤل سامح هو الذي يُفسّر هذه الهجرة. إذْ كيفَ يكونُ اللهُ موجودًا وتحصل كل هذه الكوارث!؟ كيفَ يكونُ اللهُ موجودًا ويرى هذه الفِرَق والجماعات التي تذبح الناس إرضاءً له؟! كيف يكون الله موجودًا ويرى الذبحَ، والتهجيرَ، والذّل؟! وهذه التساؤلات هي تعجبيّة وليست استفهامية، الغرضُ منها التعجبُ والتأملُ الكيفي وليسَ الكيفَ الاستفهامي الباحث عن جواب؟ أيكون الله موجودًا وهذه الفوضى تحصل باسمه؟! هذه التساؤلات بدأت بها الرواية في أوّل صفحاتها، وأعطتْ الكاتبةُ مسوّغات لما نذهب إليه. إذْ تقول: «هلْ هجرَ اللهُ شعبه؟ كيفَ تَسْمحُ بذلك يا الله؟! كيف تسمح بأن تُقتل زوجتي غدرًا وهوانًا؟!

كيفَ تَسمح بحرب عبثية لا ناقة لنا فيها ولا جمل؟ كيفَ تسمحُ بأنْ تتقاتل شعوب باسمك؟ هل تُسر أنْ يُكبر باسمك فوق أعناقٍ ذُبحت؟ لا حول ولا قوّة إلا بك حقًّا؟!»[1]. هذا النص هو أول ما بدأ به سامح خطابه إلى الله الذي بدأت به الرواية، هذا التشويقُ المفعم بروح الغضب يدلُ على عتب وانكسار كبيرين تعرّضَتْ لهما الساردة وهي تُبصر الموت الذي تعرّضَتْ له سوريا. جاء النص محمّلًا بكم من الغضب، فسامح لم يكن إلا قناعًا لخطابٍ موجهٍ، وهذا الباطنُ الذي خلق الأحداث وأنطق الشخصيّات كان على دراية كاملة بالقول والمقول. إنَّ خلعَ الزيّ الديني ونفور الشخصية دال آخر أو ثانٍ للدال الأول الذي هو خطاب النص. الدقةُ حتى في وضع علامات الترقيم لم يكن عبثًا، ففي جملة تعاتب فيها الله تضع علامة تعجب وأخرى استفهامية، ولكن حينما تكون الجملة استفهامية وتحتاج إلى جوابٍ فإنَّها تكتفي بعلامة الاستفهام وحدها.

رواية «الطريق الرابع»:

قدْ يكونُ هذا العنوان غريبًا نوعًا ما، إلا أنَّ الغرابةَ سترافقه أو الرمزية المبطّنة ستكون صفته حتى آخر الرواية. إذ كان على درجة عالية من الرمزية، فما هو هذا الطريق الذي سبقه ثلاثة طرق لا

(١) المصدر نفسه، صفحة ٥.

نعرفها؟ ولماذا طريق رابع وليس خامسًا أو سادسًا! هنا ندخلُ في مساحةِ التأوّيل النصيّ الذي نعتمد عليه الاعتماد الكامل على فهمِ باطن النص والولوج إلى عوالمه الداخلية، بحثًا وتفكيكًا عن تلك الرمزية التي وُسِمَ بها العنوان. أن يكونَ العنوان رمزيًا أفضل من أن يكون غريبًا، فالمتلقي يريد أن يعرفَ ويحب أن يبدأَ الأديب بأشياءَ يفهمها، لتكون الوسيلة التي تُحبب لها التواصل. وقد فعلَتِ الروائية ناتالي الخوري غريب هذا في رواياتها الثلاث ومنها هذه الرواية؛ فهي تبدأ بصياغة عناوين تجعل المتلقي يستفسر عنها قبل أن يلجَ الرواية، وسيجد أنَّها مهتمةٌ بالنصِ كثيرًا وبصورةٍ فنيةٍ جميلة ليس فيها تعقيد أو التباس.

الاشتغالُ العنواني كانَ غريبًا وجديدًا، فلا يُعرفُ السببُ في كونية اللغز ولماذا العدد الرابع في الطرق؟ وما هي الطرق أصلًا؟ هذا العنوان لمْ يُكشفْ بسهولةٍ إلى المتلقي، لأنّ دلالاته متعددة ومنفتحة وكلها قابلة للتأويل على أي وجهٍ.

يَصحُ أنْ تُتخذ رواية (الطريق الرابع) الأنموذجَ الذي تتوافر فيه تقنيات السرد الجديدة وتُعد الرواية الأكثر اشتغالًا على خطابٍ ما بعد حداثويّ وسردية جديدة. الروايةُ هي عالمٌ من التأمّل، وسياحةٌ في ثقافاتٍ متنوّعة ومتعدّدة طابعها العام الحداثة وما بعد الحداثة. الحداثة التي تركت إرث الماضي خلفها وصارَتْ تقفز

بخطوات نحو الأمام، هذه الرحلةُ الكشفيّةُ التي جالَتْ أكثر من مكانٍ هي رسالة على الحركية الفاعلة التي تُنتج وتُثمر، أي ليس فقط المشي، بل لا بُدَّ أنْ تكون هناك فاعلية من وراء هذا المشي السريع. العنوانُ متماهٍ وغير واضحٍ ولنْ يتّضح حتى يبحر القارئ في عوالم الرواية وفصولها ويُسافر مع الشخصيات إلى أماكنهم التي ذهبوا إليها، لكن العنوان يبقى إشكاليًا ولُغزًا ولم يدل على مضمونه. وهذه صفةٌ سرديةٌ جديدة، حاجتك إلى التّعايش مع النص والتفاعل معه تفاعلًا إيجابيًا، بل وتشترك مع الأحداث بصفةٍ إيجابيةٍ حتى ينكشف لك العنوان وتتوضّح دلالته.

الاستهلالُ الروائيُّ:

للمقدمةِ الأولى للرواية أهميةٌ مُبالغٌ فيها، فهيَ البابُ الأوّلُ الذي سندخلُ منهُ إلى النصِ، ولعلَّ تعبير الناقد العراقيّ «ياسين النصير» أكثر دقةً حينما يقول عن نص الاستهلال أو البداية: «... فهو المبتدأ لكل شيء وما خَبرهُ إلا العمل نفسه»[1].

البدايةُ هي فنٌ خالصٌ؛ أي أنَّ النصّ الأدبيّ لا بدّ أنْ تكونَ بدايتهُ فنيةً، وهذه البدايةُ هي المبتدأ الذي لا بدَّ من خبرٍ يُكمله أو يُفسّرهُ أو يشرحهُ أو يدلُّ عليه. نلحظُ أنَّ الروايةَ الجديدةَ قد أولَتْ موضوع الاستهلال أهميةً كبيرةً، وقدْ يستغرقُ الروائي العديد من

(١) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي: ٣.

الأيام وفي بعض الأحيان إلى أشهرٍ حتى يضع بدايةً فنيةً تكونُ عتبةً من العتبات الجاذبة لمواصلة القراءة، فالفكرةُ هي في آليةِ هذه الصفة الإبداعية التي ينبغي أنْ تتوافر في بدايةِ كُلِّ روايةٍ. يحارُ الروائيُ كثيرًا في صنعِ عالمه المعماري، إلّا أنّ البدايةَ تكونُ هي الأصعبُ من باقي الهيكل العام لأنَّ البناءَ المعماريَّ سيقوم عليها، وإنْ أُتقنَ الاستهلال، كانَ الهيكلُ أنيقًا. كثيرون هم الكُتّاب الذين يبدأون نصوصهم ببدايات تافهة أو باردة، على الرغمِ من أنَّ المتن الداخليّ يكون مبنيًّا بِناءً فنيًّا. لكن نفور القارئ من هذه الأعمال، يعود للاستهلال الذي أصابه البرود السردي وغياب عنصر التشويق والإثارة منه.

إنَّ العيّنةَ التي اتّخذناها أنموذجًا للرواية الجديدة قد توافرَ فيها عنصر الفن بصورةٍ تبعثُ على النشوة والجمال عند القراءة، فالرواياتُ موضع التطبيق قد أولت الكثير من الاهتمام للبداية النصيّة. بداياتُها تجلّت فيها قيمة الفن وأهميته في الدخول للمتن الداخلي، قد تكون البدايةُ طويلة كروايةِ الطريق الرابع، وقد تكون مختصرة كرواية حين تعشق العقول ورواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة.

اتّسمت روايات ناتالي الخوري غريب الثلاث موضع القراءة هذه، بأنّها لا تُقدم كل مادتها دفعة واحدة وبصورة مباشرة،

فالمباشرةُ صفةٌ سلبيةٌ في الرواية. سُئل الروائي «محمد حياوي» السؤال المهم التّالي:

«يتداخلُ الحلم بالواقع وما تنفك صور الماضي بشقيها المأساوي واليوتوبي تطاردُ شخصيات رواياتك، هل هذه التقنية تهدف إلى تفادي المباشرة في السرد؟» فأجاب الجواب المهم التالي:

«نعم بالتأكيد، فأكثر ما يقلقني في العمل الإبداعي هو المباشرة»[1].

قدْ طالت البدايةُ أو طالَ الاستهلال في رواية الطريق الرابع كونها تُعد من أحدث الأعمال للروائية، وقدْ صدرَتْ بعد الروايتين السابقتين. فالتجربةُ واضحةٌ هنا وأنَّ الروايةَ تميلُ إلى التأمّلِ العميق، نلمحُ الاستهلال غامضًا فيحتاجُ من المبدعة أن تعطي فك شفرات لمغاليق النص، وهذا يستدعي منها أن تعطي مساحةً أكثر وسردًا أطول حتى يدخل القارئ معها إلى النصِ الداخليّ.

فائدةُ الاستهلال:

الفائدةُ للاستهلال تكمنُ في أنَّه المدخلُ الذي يُرغبُ بمتابعةِ المتنِ الداخليّ، فالأهميةُ أنَّه يُزيّنُ ويُحبّبُ عتبة ما قبل النص

(١) مأدبة السرد حوارات في صنعة الرواية: ١٣.

الكامل. فهو البابُ الذي منه يُدخل إلى البيتِ، وكُلّما كانَ البابُ أنيقًا، دَلَّ على رونق البيت. إذن، هو يمثّلُ العتبة لدخولِ المتن الداخلي والفائدة تكون فنيةً أو لدواعٍ تشويقيّة، إذ بغيرِ التشويق لا يواصل القارئ القراءة لأنَّ العتبةَ مهمةٌ للولوج بحُبٍّ وشوقٍ للقراءة.

الاستهلال في رواية «حين تعشق العقول»:

المثالُ الأوّلُ سيكونُ الاستهلال من رواية حين تعشق العقول، حيث تقول فيه:

«كان لا بدَّ لها من أن توضّبَ أغراضَها مما خفَّ حمله ولم يغلُ ثمنه، وترحل، إلى المعبد البعيد، في مسيرة البحث عن الحقيقةِ التي غالبًا ما أقلقَتْ راحتها وعبثَتْ بضميرِها ووجدانِها. أو ربما هربًا من العبث الذي يطاردها، في كلّ ما قامت به وما زالت.

ولطالما تساءلت أيّ حقيقة تلك التي تجعل المرء يترك البيئة الحاضنة الأمان والاستقرار والنجاح والهناءة، من أجل التفتيش عن حقيقةٍ هاربةٍ لطالما بحث فيها وعنها حكماء التاريخ وفلاسفته ومفكّروه، ولم يجدوا أجوبة شافية للروح ومقنعة للمنطق، إلا ما كان منها تسليمًا إيمانيًا مطلقًا بإلهٍ كليٍّ قادرٍ لا يُسأل ولا يُحاسب لأن لديه أسرار الخلق والوجود لا يكشف عنها إلا لمن يشاء؟ وأين العدل في ذلك؟

أي عبث أكبر من هذا؟ استثمار الوقت والحياة في إفلاسٍ حتميّ! قد يؤديّ إلى ضياعٍ حتميّ؟ أوليس التنعّم بأجمل عطايا الله، أهداف المرء في حيواته؟

أهو طمع الإنسان في التفتيش أبدًا عن سعادة هاربةٍ أغوته بها مقولات حكماء لتلهي الروح في سكناها؟ أم تراه طمع الله في أن يدوم بحثُ خلقه عنه دون ملل، مع وقفات سجود وتوبة وبكاء لرب لا تكفيه دموع البشر في حيوات لا متناهية؟

أم تراه من باب الترف الفكريّ الذي يجعل المرء يسعى وراء نشوة الروح والفكر والعقل، ليس من باب التسامي على الحياة اليومية، بل ربما من باب الهرب من استنفاد ما يسمى متعًا لم تُرضِ شغفَ من تصل إليه مقدمةً على صوان من فضّة مع أيدٍ ممدودة مستعدة لتُلقم فمًا يبحث عن غذاء من نوع آخر[1].

هذه المقدمة المفتاحية التي افتتحَتِ الرّوائيّة بها روايتها. يتضحُ الاتجاه الفلسفيُ منذ البداية، فلغةِ السرد باتجاهٍ فلسفيٍ، ووراء كل جملة تضع فكرة تأمّل، القراءةُ الأولى تكوّن جملة من الاستدراكات.

انطلاقًا من عنوان الفصل تضع البداية غامضة ومبهمة ومُلغزة، وهذه اللغة تملك ما يمدها بأكثرِ من حياة لأنَّها لا تستهلك نفسها،

(١) رواية حين تعشق العقول: (٣- ٤).

فهي تملك الماء الذي يعطي ديمومة لحيوات كثيرة. الروايةُ بأسلوبها الجديد تضع علامات استفهام من النوع الإنكاري، فهي لا تقصد البحث عن أجوبةٍ لتساؤلاتٍ تلح في مُخيلتها، بل هي تريد التأمّل في قضايا الكون والحياة والدين. الدخولُ كان يؤسّسُ لأسئلةٍ وجوديةٍ وجوهريةٍ، فاللغةُ الشعرية في هذا العنوان جعلَتْ من غموضه تشويقًا لمعرفةِ دلالتهِ. إن اللغة بوصفها نظامًا من التواصل والإرسال الاجتماعي، وبوصفها وسيط السِيرِ الرسمية والتقارير القابلة للقراءة، لا مكان فيها لما يتعذّر وصفه[1]، فالعنوانُ جاء عبر لغة فلسفية ويمكن وصفه بأنّه العنوانُ الذي يَحْملُ أكثر من وجه وكلها تنفتح على قراءاتٍ منطقية.

الغايةُ هي التأمّلُ العميق في هذه المقولات التي تبثّها على أنَّها خطابٌ نحو النفس أولًا وإلى الآخر المُخاطب ثانيًا، فالفكرةُ هي بثِّ نزعة التساؤل عند المتلقي. جاءَ هذا الخطاب عبر لغة إيحائية غير مباشرة حتى لا تُستهلك في القراءة الأولى، ما جعلَ النصَ ينفتح على أبوابٍ شتّى كُلّها أو أغلبها يصلحُ لِوجهةٍ تأويليّةٍ ما، هذا التوجهُ في الكتابةِ هو توّجهٌ سَلكَته الرّواية الجديدة وتمثلُ روايةُ حين تعشق العقول، إحدى النماذج النوعيّة للاشتغال السردي الجديد.

(١) نظرية السرد ما بعد الحداثية: ١٦٨.

الكلمةُ الأولى جاءَتْ بصيغةِ الماضي (كانَ)، هذا الفعلُ يُحيلُنا إلى الوراءِ قليلًا أو كثيرًا. فالسرديّاتُ القديمة كانَتْ تتّجه إليه لتواصل الربط والتسلسل حتى تصل إلى واقعها الحاضر، إلا أنّ هذه الإحالة لمْ تكنْ رجوعًا إلى الوراء، بل تمهيدًا إلى حدثٍ معاصرٍ، ولا بديّة ما ستقوم به في رحلته البحثيّة. يمثّلُ الاستهلالُ عند ناتالي الخوري البداية الحاضرة الآنيّة لبناءٍ فلسفيٍّ تأمليٍّ، هذا الاستهلالُ يأتي على هيئةِ تنظيرٍ لما سيرد في الرواية من ثيمات، الانطباعُ الأولُ سيكون متّفقًا مع الرؤى التي سترد في الرواية.

الاستهلال في رواية «هجرة الآلهة والمدائن المجنونة»:

صدرَتْ هذه الرواية بعد الرواية الأولى، وهنا دخلَتِ الكاتبةُ بمرحلةٍ جديدةٍ أكثرَ عمقًا وأكثفَ أسلوبًا، وهي أنّها عمدت إلى أن تدخلَ إلى عالم البلاغة وتغرفَ منه البيان الفنّي. إذْ مثّلَ الاستهلالُ مرحلةً جديدةً من مراحلِ السرد، هيَ لا تُقدّم بمقدماتٍ تمهيديةٍ لما ستقوله أو تسردهُ لأنها طوت هذه التقنية ولجأت إلى تقنيةٍ أكثر جِدة. تقول في أوّلِ الرواية التي لمْ تُعنون فصولَها، فكان الترقيم هو العنوان للفصول كلها، وهذا الترقيم كأنّه يبني في مخيّلتها أن لا عنوانَ يمكن أن يُصوّرَ حجم المأساة التي ستسردها، فهي لا تريد أن تجعلَ من الروايةِ محط تعاطف من المتلقي فيتأثر بها فحسب من دون أن يغوص في روح الخطاب الذي تبثهُ. تقولُ في

أول الفصل:

«لمْ يصدّقْ ما رأته عيناه، ولا ما سمعته أذناه. كان قد عقدَ النيّة على أن يصالحَ الناس مع الله، لكن لا، ليس بعد اليوم. صرخ بأعلى صمته، فاختنق صوته، واختفى كلّيًّا.

هل هجر الله شعبه؟

كيف تسمح بذلك يا ألله؟

كيف تسمح بأن تُقتل زوجتي غدرًا وهوانًا؟

كيف تسمح بحرب عبثيّة لا ناقة لنا فيها ولا جمل؟

كيف تسمح بأن تتقاتل شعوب باسمك؟

هل تُسرّ أن يُكبّرَ باسمك فوق أعناقٍ ذُبحت؟

لا حول ولا قوّة إلا بك حقًّا؟

إذا كنت كلّي القدرة يا ألله، وكلّي الخير، كيف تخطف امرأة، قلبها حديقة فضائل، ونهارها تسبيح، وليلها سجود؟

أتراك تحبّ أن تقهر من يحبّونك ويصلّون إليك؟

كيف تسمح بأن تُخطفَ أمًّا لأربعة أطفال تربّيهم على محبّتك وليس على خوفك؟ كيف تسهم في الغدر بمن تفتح عينيها على الذكر وتغمضهما على الشكر؟!

ما ذنبها؟»

هذا النصُ لا يُقرأ على هدوءٍ أو سكينةٍ، بلْ لا بدَّ أنْ يُقرأ بصوتٍ مرتفعٍ وبحماسٍ يتناسب وقوّة الكلمات. تُحيلنا الكاتبة إلى تأملٍ عميقٍ وطويلٍ في هذا العتب الموّجه إلى الذات الإلهية، ولماذا هذه الكلمات القاسية والجارحة والتي تستفزّ حفيظة أي متدينٍ موّحدٍ! نعم، هي كلماتٌ مبطنةٌ وليست ظاهرية، خطابها ضمني وليس ظاهريًّا، وأسلوبها يعتمدُ لغةً عابرةً لوظيفتها التواصليّة، هي لغةٌ تريد غير الوظيفة المعروفة، بلْ تلجأ إلى وظيفةٍ إبداعية. خطاب الاستهلال خطابٌ فلسفيٌ وليس تقريريًّا، هو لا يريد أجوبة بقدر ما يُثير التساؤلات الكثيرة في قضايا استفزَّت الكاتبة المبدعة. هذه الخطاباتُ التي استهلّت بها مقدمة الرواية، تعني أن الألمَ لا بدِّ أن يكون قد وصلَ مرحلة خرجت الروح من سكونها واضطربت مما أصابها وعبث بها أيّما عبث. هو الموتُ، نعم، الموت وشيءٌ آخر بعدهُ، هو ما استفزَّ مخيّلة الشيخ سامح ليقول هذه الأقوال التي لا تتطابق وفكره الديني.

الاستهلالُ في هذه الرواية بدا صادمًا، أيكون الرّبُّ بهذه القساوة! هذا الخطاب الضمني لم يكن موجّهًا إليه جلَّ وعلا، بل هو رسالة بحجم الألم موّجهة إلى أناسٍ استحلّوا الحرام وحرّموا الحلال، وعبثوا بالبشرية في حروبٍ عبثيةٍ لغاياتٍ نفعيةٍ سياسيةٍ. هذه الرسائل تُطلق على شكل صواريخ بعيدة المدى، لتكون شاهدة على حجم المأساة الكبرى. إنَّها الحربُ التي لا

تعرفُ قُدسيةً لإنسانٍ ما! وهل تعرف قيمة لإنسان وهو وقودها وعليه تدور المتاجرة؟ يبدأ الاستهلالُ بأداة الجزم وفعل الجزم الدهشة، هذه الدهشة هي تقنية مثيرة ومشوّقة، فما هو الشيء الذي لا يُصدّق بالعين ولا بالأذن؟ كان (فعلٌ ماضٍ له دلالة على ماضٍ انتهى)، (صرخ بأعلى صمته)! ما أعظمَ هذه الجملة الفنية التي تتّكأ على معجم البلاغة، أيكون للصمتِ صوتٌ؟ صرخةُ الصمت تُشير إلى حكمةٍ وعقلٍ، وإلا فالشخصيةُ لا تستطيع أنْ تتحمّلَ هذا الصمت إلا على مَضَض. المتأمّلُ في تركيبة الجملة يجدها تعجّبية وليست استفهامية، فالتعجبُ يعني التساؤل الذي يحتاج إلى مزيدٍ من التدبّر والامعان في التساؤل على العكس من الجملة الاستفهامية التي تحتاج إلى جوابٍ صريحٍ. تُطلقُ الكاتبةُ مجموعةً من التساؤلات، لكن التساؤل الذي يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، وهو لماذا توّجهت بالخطاب إلى الله جلَّ وعلا؟ فهي أيضًا تريدُ أنْ تثيرَ في المتلقي نزعة التدبّر والتأمّل، هي لا تريد الله في هذا الكلام، بلْ تريد الذين اتّخذوا من أنفسهم أربابًا من دون الله وصاروا يفتون بالقتل ويحللون سفك الدم الذي حُرِّمَ في كلِّ الأديان. كأنّها في هذا الخطاب تريد أن تُمنطقَ الأشياء والمواقف والأحداث، فلمَ تحدث كلّ هذه الفوضى وهي أمام الله تبارك وتعالى؟ أوليس هو أرحم الراحمين؟ أيكون ما يحصل والله أحكم الحاكمين ينظر من دون أنْ يتدخّلَ ويخلّص البشرية

من هذا الظلم والموت؟

اللّافت في الاستهلال، أنّه جاءَ بلسانِ الشيخ سامح -رجلُ الدين المثقّف- وُفِّقت الساردة في جعلِ خطابها الاستهلالي على لسان شخصّية ينطبق عليها أن تأتي بلهجةٍ كهذه، إذ العديد من الروائيين يوظّفون خطابًا فلسفيًّا عند شخصيات جاهلة ولم تقرأ كتابًا واحدًا في حياتها. وهذا الخلل الأسلوبي وقعَ فيه الكثير من كُتّابِ السرد، لكن في هذه المقدمة الاستهلالية جاءَ الخطابُ بلسان رجل دينٍ. الذي يدعو للتساؤل هو: كيف يتكلم رجل الدين بهذا الكلام الذي يكون أقرب إلى الكلام الإلحادي، ورجال الدين أكثر ما يقلقهم هو الإلحاد، ويعتبرُ الإلحاد من أخطر ما يُهدّد الأديان التوحيدية؟ فالمسألةُ هنا ليست اعتباطية، بل هي رسائل تريد الكاتبة أنْ تُطلقها على لسان هذا الشيخ الذي سيخلع زيّهُ الديّني ويتركهُ وإلى الأبد!

الاستهلالُ في روايات ناتالي الخوري غريب الثلاث اشتغلَ على تأسيس خطاب فلسفي، وفي هذا الاستهلال تتحددُ الملامح العامة لشكل الرواية داخليًا وخارجيًا. الملامحُ الأولى تُبنى على الاشتغال العقلي الذي يؤسّس لمشروع عقلنة السرد.

الاستهلال في رواية «الطريق الرابع»:

الاستهلالُ في رواية الطريق الرابع يُمثلُ أنموذجًا للرواية،

الخطاب يُمهدَ له عبرَ تقديم استهلال فلسفي ممزوجٌ بنزعةٍ صُوفيةٍ. اعتمدَ الاستهلال في هذه الرواية على مرجعياتٍ فلسفيةٍ، فعند قراءة المقدمة يتّضحُ وبِكُلِّ جلاء أنَّ السردية ستتّجه نحو خطابٍ نخبويٍ حمّال أوجهٍ كثيرة. فهي تقول في أوّل الاستهلال:

«لا يمكن للطرقات أن تختصر، فتلك التي لا يمكن لها ذلك، لا يعول على نهاياتها، كما الأحلام التي يمكن لها أن تنتهي، ليست أحلامًا. هذا ما كانت ترددده ناردين لنفسها كل صباح.

جلست أمام المرآة ونظرت في عينيها مباشرة، الأسئلة كثيرة تصب في الحفرة عينها. لم استحوذ آدم على عقلها وفكرها؟! لا تجرؤ على المبادرة لأنها تدرك ما ينتظرها. دققت في عينيها أكثر، صار يسكن فيهما. إنها صورته! نعم! صار هو المرآة!»

مَثّلَ الاستهلال في الرواية التأسيس لخطابٍ يتّخذ من الفلسفة آليّة له، وهذا استحضار للخطاب الصوفي أيضًا. هو نصٌ متوتّرٌ ومشحونٌ بدفقٍ شعريٍّ واضح، فلو قرأْتَ الجملةَ الأولى (لا يمكن للطرقات أنْ تُختصر) فإنَّكَ تَجدُ موسيقى متناغمة من شطرٍ أول يحتاج إلى شطرٍ آخر يتم به موسيقاه.

في هذه الرواية تحوّلَ النصُّ الروائيُّ عند ناتالي إلى نصٍ أكثر عمقًا وأكثر صورًا تأويلية، فهذه الرواية منسوجة وفق ثيمتها على الفلسفة والتصوّف، وكلاهما يحملان العمق والغرائبية والتماهي

الكبير والبعيد عن واقعية الخطاب. إنّ هذه الأنواع الروائية التي تعمل على هكذا مواضع يجبُ أنْ تملك لغةً عاليةً حمّالة أوجهٍ عميقة وكثيرة، وتنفتح على صور كلها مقبولة وفق قراءات متعددة وبمستويات متفاوتة. فالنصُّ الصوفيُّ هو نصٌ عابرٌ وبعيد المرمى والغاية، إنّه يتماهى حتى لا تستطيع أنْ تفك طلاسمه المكتوبة بعنايةٍ بلاغيةٍ. وهنا نستحضر قول «د. ياسين كتاني» القائل: «وفي بعض الأحيان ترتفعُ اللغة لتغدو شاعرية مكثّفة مفارقة للمستوى اللغويّ المهيمن، سواء جاء ذلك في السرد النفسي أو بكلمات المؤلف الضمنيّ الذي يتسلّل في أحيان متباعدة خلف الراوي ويقتحم لغته معلّقًا أو نافثًا زفرات وتأوهات ثكلى موجوعة، أو سابحًا في ملكوت الأحلام العصيّة على التحقّق في الواقع الأرضيّ الرديء»[1].

أساليب بناء الرواية الجديدة:

الأسلوب التناوبيّ:

إنّ أسلوب التناوب هو أسلوبٌ حديث النشأة بالقياس مع غيرهِ من الأساليب البنائية، كالتسلسلي التتابعي، هذا الأسُلوب بدأ حديثًا يكاد أن يهيمن على العديد من الروايات التي صَدَرَتْ في العقدين الجديدين. ولمّا دخلَتِ الروايةُ عالمَها الجديد وتطوّرت

(١) شعرية الحداثة في الرواية العربية: ١٨٨.

بحكم تطوّر العالم كله، صارَ الأسلوب البنائيّ الأسلوبَ الأهم في بناء الرواية لأنه غير تقليديٍ ويفتح الباب مشرعًا أمام الروائي، ليمارسَ المهارات الفنّية التي تجعل الرواية غير نمطية أو مستهلكة. فهو يعتمد تقديمًا، وتأخيرًا، وكسرًا للزمن. ويقول الناقد شجاع العاني في أسلوب التناوب: «ويعدّ هذا النسق في البناء حديث النشأة، وهو أكثر أنساق البناء رقيًا، وأشدها جمالًا...». ويمكن أن نميّز بين نوعين من التناوب، هما:

١. تناوب يقوم على سرد أحداث مختلفة في المكان أو الزمان من القصة الواحدة.

٢. تناوب يقوم على سرد أحداث مختلفة من قصتين مختلفتين.

ونحن نعتقد (العاني) أن هذا النسق من البناء بنوعيهِ قد دخل الرواية بتأثير السينما والسرد الفيلمي، إذ إن المعروف في فنّ السينما أنه لا يمكن أن يستمر المشهد نفسه لفترة طويلة -وهو ما حدث في بداية نشوء فنّ السينما- كما هو الأمر نفسه في السرد الروائي، بل يقومُ السردُ الفيلمي على التوليف بين لقطات مختلفة من مشاهد مختلفة ويعتمد في أبسط مظاهره المباشرة على التسلسل المنطقي أو التاريخي من أجل رواية قصة وهو في هذه الحالة يدعى بـ «التوليف الروائي»[1].

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٤٣.

نعم، فأسلوب التناوب أجملُ الأساليب البنائية، لأنّهُ يكسرُ الرتابةَ أو التسلسل الممل الذي قد يبعد الجمال والمتعة عن العمل الأدبيّ. الذي يُميزُ روايات ناتالي الخوري غريب الثلاث، أنّ الأسلوبَ التناوبيّ وردَ بصورةٍ كبيرة وكثيرة فيها. فهي تشتغلُ عليه في سردِ حكايتين أو أكثر في روايةٍ واحدةٍ، وتأخذك في قصةٍ وتتابع معها أحداثها وتكاد أن تصل إلى الذروة والتوتر والتشويق. إلا أنها تعدل بك إلى قصةٍ أخرى، وهكذا يستمرُ البناءُ الفنّي على هيئةِ تلاعبٍ فنّيٍّ ممتع. هذا الأسلوب تمثلَ كثيرًا في روايتي: «هجرة الآلهة والمدائن المجنونة»، و«الطريق الرابع» التي تعد أكثر رواية ورد فيها أو تمثل فيها أسلوب التناوب.

أسلوب ناتالي الخوري غريب في بناءِ الرواية كانَ تناوبيًا، فهي لم تلتزم البناء الكلاسيكي، إلا أن نسق التناوب كان متطورًا بصورةٍ أعمق وأحدث من تعريفه، الذي يعني سرد قصتين بالتناوب بينهما. ففي رواية الطريق الرابع، هيمن أسلوب التناوب على كل الرواية التي كان عنصر الحوار مكثّفًا فيها، فهي تعطي لكل شخصية من الشخصيات المساحة الكافية للحديث ومن ثمَ تعدل إلى شخصيةٍ أخرى. وهكذا يستمر التناوب بين حكايات هذه الشخصّيات.

المطّلع على روايات ناتالي الخوري الثلاث، يَجدُ أنَّ أكثرَ رواية طغى عليها أسلوب التناوب أكثر من غيره هي رواية «حين تعشق

العقول». ففي هذه الرواية تكادُ أنْ تميّزَ بكلِّ سهولةٍ الأسلوب التناوبي، فأنتَ تنتقلُ معها في رحلة الكشف وفي هذه الرحلة تبدو لك المصادفات والمفاجئات الكثيرة التي تجعلك تتنقل من حكاية لأخرى، وهكذا تستمر الحكايات حتى تحتاج إلى استراحة لتُعيد إلى ذهنك الترتيب والتداخل بين كل ما قرأت من حكاية مبطّنة في حكاية، تتناص الروائية ناتالي الخوري غريب في رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة مع رأيٍ للإمام عليّ (عليه السّلام) في مقولته الشهيرة عنه التي يقول فيها: «إنَّ قومًا عبدوا الله رغبة فتلك عبادة التجار، وإنّ قومًا عبدوا الله رهبة فتلك عبادة العبيد، وإن قومًا عبدوا الله شكرًا فتلك عبادة الأحرار»[1]، واضحٌ من مفردة الشّكر المروية في قول الإمام إن معناها حبّ بدلالة سياق القول كُلّهِ، فعبادةُ الله في منظور الإمام يجب أنْ تقوم على حُبهِ لا على الخوف منه، فاللهُ أحن على المخلوق. وأما في قول الكاتبة ناتالي: «كيف تسمح بأن تُخطف أمٌّ لأربعةِ أطفال تربيهم على محبّتك وليس على خوفك...»[2]. هنا تأخذنا السّاردة إلى تأملٍ عميقٍ ولها تأريخٌ طويلٌ، يبدأُ من لحظة وجود أو بداية تكوين الأديان التي تريد أن تقرّبَ الناس إلى اللهِ سبحانه وتعالى. فكلُ الأديان أو جلّها، كانتْ تخوّفُ الإنسانَ من الله، وبهذا كانت

(١) عبده، محمد، نهج البلاغة: ١٢٠.

(٢) هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: ٥.

غالبية الذين يعبدون الله هي عبادة العبيد الذين يعبدون الله بسبب الخوف لئلا يبطش بهم أو يحرقهم بالنار في حياة ما بعد الموت. فبهذا صار التصوّر الخاطئ هو غاية العبادة ولكن الله هو أرحم الراحمين، وأما عبادة أولئك الذين يريدون المقابل لقاء عبادتهم لله، فهم التجار. والمسألة تتعلّق بما يكسبون وما يحصلون عليه لقاء هذه العبادة، ولكن الله جلّ وتعالى عن هكذا عبادة. أما الأحرار الذين يعبدون الله حُبًّا له فهؤلاء هم الأحرار وعبادتهم هي أفضلُ العبادات وأقربها إلى الله تعالى، فناتالي الخوري تضع مسألة مهمة أو تُنبّه إلى تصوّرٍ شائعٍ، فالله محبة والله هو الحُب. الأمُ ربت أولادها على محبة الله وليس على خوفهِ، فهذا يعني أنّها تزرع فيهم الحرّية في العبادة، وهذه المفردة تقترب من كل الفلسفات الحديثة التي تريد من الإنسان أن يكون كائنًا مفكّرًا لا مقلّدًا، فالتقليدُ لا يكونُ إلّا عن جهلٍ!

تقول في ذات الرواية: «**ماذا سأقول لأطفالي؟! أمّكم انتقلت إلى السماء لأنّ الله اختارها لتكون إلى جواره؟! أي كذبة هذه لا يعقلها مجنون، كنّا نكذب بها على الناس؟ أيّ خدعة هذه لا يقبلها صاحب رجاء ولا راجٍ بقاء؟!**»(١).

هذه الجملُ تحملُ خطابًا مضمرًا، ينفتحُ بابُ التأويلات الكثيرة

(١) هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: ٦.

لبلوغ أقرب الدلالات في معنى هذه الجمل المبطنة. المبدعة تضعنا في متاهةِ الكلمات التي تحتاج إلى أكثر من معنى لنُقرّب الصورة إلى المعنى الأقرب للذي تقصده الكاتبة في مخيلتها، فاللهُ سبحانه إذا أحبّ عبدًا أخذه إليه، هذا القولُ شائعٌ في المرويات الدينية التي تعتمد على بثّ الأمل في نفوس الناس وتُبعدهم عن القنوط، وتكاد أن تكونَ هذه هي رؤية الأديان فالأملُ باعثٌ مهمٌ لاستمرار الحياة والعمل والتطوّر ولولاه لوقفت الحياة وأصابها الموت وهذه سُنّة الحياة ولن تجد لسُنّةِ الحياة تبديلا. يبدو النصّ غاضبًا، لكن هذا التساؤل لمن تُوجهه المبدعة في هذا الخطاب؟ فالواضحُ من القرينة الظاهرة أنّ الخطاب موّجهٌ إلى الله ذاته، ولكن هذا ليس عدلًا أن يُحاسبَ الله على شيءٍ لم يفعله. فهذه الأفعال هي سلوكٌ بشريٌ ليس غير، لكن القارئ الذي يقرأ باطن الباطن سيدرك بكلِ سهولةٍ ويُسر أنَّ الخطابَ موجّه إلى المسؤولين السياسيين والدينيين أن ينظروا لهول ما فعلوه بالبشرية. فالكاتبةُ تُخاطب البعيد إلا أنّها تريد أن تقصد القريب، تُخاطبُ السماءَ إلا أنّها تقصد الأرض. وهذا أسلوبٌ من أساليب البلاغة التي يعتمد عليها المبدع في خطابهِ الروائيّ، وما تجدهُ عند الروائية ناتالي الخوري أنّها تملكُ أسلوبًا يكاد يميّزها من غيرها من المبدعين، وهذا التميّز لم يأتِ من شق طريقٍ كتابيٍ غير الذي سلكه الآخرون. إنما تعتمد ذات الأساليب التي تكرّرت عن

غيرها لأنّ التقنيات متوافرة للجميع، إلا أنّ الفكرة تكمن في كيفية توظيف هذه التقنيات وفق آليّة متميّزة، نجدُ هذا في لغة المبدع.

الأسلوب التتابعيّ:

هو الأسلوب التقليديّ الذي لا تخلو رواية منه، والجميلُ في هذا الأسلوب أنّه يتداخل ويتّحد مع أكثر من أسلوب في ذات القصة. الرواية الجديدة اعتمدَتْ أو أخذَتِ الشكلين البنائيين (التتابعي والتناوبي)، ليعبّرا عن شكل السرد وطبيعته. في كل قصة لا بدَّ من تسلسلٍ منهجيٍ يُحافظ على تجميع وترتيب المعلومات لأيّ قصّة، فهو الأسلوب الذي لا تخلو منه رواية على الإطلاق. واكتفينا بالأسلوبين لأنّهما تجلّيا أكثر من غيرهما في روايات العيّنة التي اتّخذناها، فروايات ناتالي الخوري اعتمدَتْ أو تميّزَتْ بهذين الأسلوبين، ما جعلنا نتّخذهما لوحدهما على أنّهما يمثّلان العلامة المميزة الظاهرة في رواياتها.

أسئلة العبث:

هو الفصلُ الأوّل الذي تبتدئ فيه الرواية، وكأنّ الكاتبةَ تُمهد للرواية عبر هذا الفصل. فالروايةُ ستأخذ منحىً فلسفيًّا، التساؤل الذي يتبادر إلى الذهن، عن مرافقة العبث مع الحقيقة أو اتحادهما معًا في جملةٍ واحدةٍ! التنظيرُ في الرواية يكون مرهقًا إنْ كانتِ

البدايات هكذا، كون الرواية ستحتاج إلى متلقٍّ يفهم ويتفهّم طبيعة الخطاب الروائيّ المُقدّم له على هذه الهيئة.

البدايةُ الأولى هي نصٌّ متحركٌ ومكانٌ قلقٌ لا ثبات ولا استقرار فيه، فالاستعدادُ للسّفر مع أخذ ما خفّ حمله ولم يغلُ ثمنه، يعني أن الرحلة ستكون مرهقة وتحتاج إلى شخصٍ يتحمّل الأعباء التي ستصادفه في رحلةٍ عبثيةٍ عن حقيقيةٍ هاربةٍ، ثمنُ الحقيقةُ يُكلّف الكثير من الجهد إلا أنّ نشوةَ الاكتشاف تُزيل كل ذلك التعب والإرهاق الذي أعيى مكتشف الحقيقة.

من المقدمة الأولى لهذه الرواية يتّضحُ أسلوب التناوب فيها، فالكاتبةُ أدخلتنا إلى السرد وتفاعلات الأحداث بصورةٍ مشوقةٍ حتى تناوبت القصة الأولى مع قصةٍ أخرى وهكذا دواليك حتى يستمر التشويق لمعرفةِ آخر ما ستصل إليه الأحداث في رحلةِ البحثِ عن الحقيقيةِ الهاربةِ. القراءةُ الواعيةُ لهذا الأسلوب الفنّي تحتاجُ إلى قارئٍ صافي الذهن غير مشتت الفكر، ولا يعيش دوّامة تداخل مواضعي ثانوية في عقلهِ، لأنّ البناء الفنّي المتماسك يحتاجُ إلى متلقٍّ يقظٍ لا تغيب عنه الأحداث ولا يتجاهل القصص الداخلية التي تصبّ في مصبِّ الحكاية الكبيرة. فالرواية الأكثر اعتمادًا على نسق التناوب في بنائها الفنّي، هي: حين تعشق العقول.

اعتمدتْ على أسلوبين بنائيين في رواياتها المذكورة، وكأنّ ما تبقّى من أساليب لم تكن بمستوى أهمية الأسلوب التتابعي والتناوبي. الروايةُ الجديدةُ سلكَتْ في طريقةِ بنائها الجديد المسلك الذي يكسر الرتابة ويثير التوتّر والتشويق في النصّ، والرواية صارَتْ تحملُ أبعادًا كثيرة وصورًا تأويليّة مفتوحة وكثيرة. فصار يستدعي أنْ تعتمد على إثارة المتلقي بشتّى الأساليب وتحاول أن تمارسَ معه لعبةً فنّيةً تكونُ مشوّقةً. فالروائيةُ ناتالي الخوري كانتْ ماهرةً في صناعة تقنيةٍ تمثلها. فأنتَ حينما تقرأ الروايات الثلاث لا تشعر ولن تشعر بالنفور مما تقرأ، وستجدُ أنّ في كلٍّ من هذه الروايات الثلاث، ما يشدك أنْ تقرأ لتكشف أوجه القراءات الأخرى، وهذه صفةٌ تكاد تمثّل الرواية الجديدة.

الروايةُ الجديدةُ متمرّدةٌ على كُلِّ أشكال التقليد، فهي تعملُ حرّة إذْ لا ثبات ولا استقرار فيها. فهي متحركة تحرّكًا فاعلًا، وكما يقول الناقد إبراهيم الحجري: «ليس هناك ثابت في الرواية كما يكتبها هؤلاء المغامرون الجدد سوى اللاثبات الذي يظلّ هو ميسمها الخاص الذي يبعدها عن أيّةِ مرجعية روائية»[1]. هذا القولُ يكاد يجد له الحضور الواضح في روايات ناتالي الخوري، فالرواياتُ الثلاث كانتْ حرّة من حيث الأسلوب البنائي ومن

(١) الرواية العربية الجديدة السرد وتشكل القيم: ٦.

حيث الثيمات التي تتّخذها وحتّى على مستوى الخطاب تجدها في هذه الروايات تُجدّد خطابها في كلّ عملٍ جديد، والمتأمّل في مسيرة الروايات الثلاث يلمح هذا بوضوح. هذا العبث يشملُ جوانب كثيرة تخص الحياة برمّتها، ونحن نقف من الكاتبة موقف الناقد الفنّي الذي لا يُحاكم الكاتبة على معتقداتها الشخصية بقدر ما يحاكم النص وفق محدداتٍ يفرضها ويقرّها الدرس النقدي. فالعبثُ الوجودي هو ثيمةٌ تردّدت في الروايات الثلاث ولكن في رواية «حين تعشق العقول» ورد بصورةٍ مكثّفةٍ.

الرواياتُ لا تبحثُ في قضايا صغيرة، بل هي توجّه سهام خطابها نحو القضايا التي لها علاقة بوجود الإنسان. هذه القضايا هي محطُّ اهتمام النخبة التي تقود العالم فكريًا وثقافيًا، ناتالي الخوري غريب في روايتها لا تضع حكاية عاطفية أو تسرد قصصًا للمتعة فحسب، بلْ تُثير العديد من الأسئلة الوجودية التي لها مساس كبير بالإنسان وحياته ومستقبلهِ. هي أسئلةٌ جريئةٌ لكنها مهمةٌ في كسر القناعة والتسليم لجبريةٍ مفروضةٍ بقوى عُليا لها سلطان ونفوذ على البشرية، الروائيةُ تُثير القارئ أن يسأل ويتأمّل ويُعيد النظر في الكثير من القضايا التي ينبغي إعادة التأمّل فيها من جديد لأنَّ ما بعد الحداثة عملت على سحق أو ضرب المركز فعجّل بهذا الانهيار الكبير للسرديّات التي كانت حتّى وقت قريب كبيرة ومقدسّة.

تشكيل الرواية الجديدة:

بَعْدَ أنْ مرّت الرواية بمراحل ثلاث (التقليدية، والحديثة، ومن ثم الجديدة)، ثم تأمّلت الرواية التقليدية لوجدتها رومانسية الثيمة وأسلوبها يكاد يكون تتابعيًا، ولو نظرت في الرواية الحديثة لوجدتها صارت تقدّم قصصًا غريبة وأحداثًا تحكي عن المستقبل وبأسلوبٍ بنائيٍ يكون بين بين؛ أي تسلسلي، وتناوبي، أو دائري، أو تضميني... وأما الرواية الجديدة فصارتْ لا تكتفي بأنّ تسرد أحداثًا أو مواقف، فهي لا تُكتب لتُستهلك في أوّل عملية تلقٍّ، ولا تقدّم حلولًا أنموذجية لأسئلةٍ عويصةٍ أو عميقةٍ، بلْ هي صارتْ تعتمد على إثارة التساؤل في المتلقي وبإثارة التساؤل ينفتح باب التأويلات والدلالات التي يكون منها غير ما كان يقصده المبدع حتّى! فهي روايةٌ غير ثابتةٍ، وتراها متقلّبة كتقلّب الحياة الجديدة. وكما يقول الناقد د. شكري عزيز الماضي: «فالرواية الجديدة تثير الأسئلة الفنية التي تصدم القارئ أكثر مما تجذبهُ، وتهزّ وعيه الجمالي وذوقه أكثر مما تدغدغ عواطفهُ، وتجعله يعيش في عالم متماسك بالفوضى، وهي تؤكد له مرارًا (بصورة مباشرة وبأساليب عديدة) أن ما يقرأه لا يمثل الواقع، بل هو مجرّد عمل متخيل»[1]. لعلَّ هذا القولُ له النماذج الكثيرة في الرواية العربية، ولعلَّ العينة

(١) أنماط الرواية العربية الجديدة: ١٦.

التي اخترناها أنموذجًا للرواية الجديدة يكادُ ينطبق عليها هذا القول تمامًا.

باكورة أعمال ناتالي الأدبية الثلاثية المذكورة في هذه الدراسة ممثّلة الرواية الجديدة، لا تقدم قصصًا رومانسية غايتها القراءة فحسب، بل التأثير في القارئ سواء بالحزن أم الفرح أم غيرهما! هذه الرواياتُ الثلاث تُثيرُ التساؤلات غير النمطية، فتجعل النص مرنًا مفتوحًا على أبوابٍ تأويلية كثيرةٍ، وتكاد أن تكون هذه الأبواب كلها مقبولة في قراءاتها المتعددة. فلو تأملّ القارئ في رواية (حين تعشق العقول) فإنّهُ سيجدُ أنّها غير معنيةٍ بتقديم صورة رومانسية من قصص العشق المجسّدة بصورةٍ تقليديةٍ، بل هنا تحوّلت الرواية من عشق القلوب والأرواح إلى عشق العقول لأنَّ التغيّرَ الذي رافقَ الحياة غيّرَ حتى طريقة الحُبّ، فلمْ تعدْ قصص الحبّ تُعاش بصورتها النمطية. الحياةُ الجديدةُ انعكسَ تأثيرُها على كلِّ جوانب الحياة الماديّة والمعنويّة، ولمّا كان المبدع يُعايش هذا التطوّر والتّجدّد في أسلوب الحياة لا بدَّ أن ينعكسَ على طريقة تفكيره وخيالهِ وإبداعهِ. لجأت الروائية المبدعة ناتالي الخوري في نتاجها الأدبي المذكور هنا، إلى مواكبة هذا التجدّد والتطوّر غير المستقر وغير الثابت في أسلوب الحياة الجديدة. وكانت نتيجة رؤيتها لهذه الحياة، ولادة أعمالها الثلاث بهيئةٍ جديدة أسلوبًا وفكرةً، فهي لا تقدّم لنا مادة سردية ولا حكايات

الغرض منها القصّ فحسب، بل تأخذنا في سياحةٍ معرفيةٍ أساسُها الاشتغال المعرفي. لذا لو قرأت رواية (حين تعشق العقول) فأنت تحتاج إلى أكثر من قراءة، وفي كل قراءة لا بدَّ أن تتوقفَ لحظات أو أكثر لتتأمّل النص الذي قرأتهُ، هذا الجانب بدا واضحًا من العتبة الأولى (العنوان) التي كسرَتْ رتابة النمط السائد، وغيّرت بوصلة المشاعر من قلبيّة روحيّة إلى عقلية! فأنت تجدُ في هذه الرواية رحلة استكشافية عن حقيقةٍ هاربةٍ أو غائبةٍ، هذه الحقيقيةُ موجودةٌ في مكانٍ ما، هذا المكان قد يكون مغمورًا وقد يكون ظاهرًا معروفًا، فالبحثُ هو رحلةٌ في عالمٍ مليءٍ بشّتى الحفريات التي يحتاج أن يطيلَ النظرَ فيها كلّ حينٍ. هذا الحُبّ ليسِ حُبًّا نمطيًا متبادلًا بين رجل وامرأة، بل قد يكون بين شخصية إنسانية وربما الثانية قد تكون جمادًا، أو لا شيءَ، أو غير معروفٍ، أو شيئًا ماديًّا، أو علميًّا. وهكذا ينفتح الباب على أشياء شتّى وما تجدهُ في رواية (حين تعشق العقول)، هي قصة عشقٍ بين شخصية أنثويّة تبحثُ عن حقيقةٍ هاربةٍ وبعيدة غير مستقرة، تُسافر هذه الأنثى إلى الهند وغيرها بحثًا في حقيقة وأصول الأديان التي تعرفها. الروائيةُ المبدعةُ لم تقدّم كل معلوماتها دفعةً واحدةً إلى القارئ، فهي لا تريد القارئ النمطيّ لأنَّ الروايةَ الجديدة تحتاج إلى قارئٍ نوعيّ، هذا القارئ يكون مشاركًا وفاعلًا بصورةٍ مهمةٍ مع المبدعة في إخراج النصّ بالصورة النهائية التي يخرج بها. الرواية الجديدة

تخلقُ وعيًا أدبيًا في ذهن القارئ، وكما يقول الناقد د. عزيز شكري الماضي: «ولهذا كلّهُ تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد»[1]. هذا الوعيُ الفنّيّ أسّستهُ مبدعتنا في روايتها، وأصّلت لهذا الخلق الفنّي، فهي خالقةٌ لا مجرّد عاكسة. فبدورها هذا، طبّقَتْ قول الأديب والناقد «ويليامز» القائل: «الأديب خالقٌ لا مجرّد عاكس واللغة ليست صورة جامدة ترى فيها صورة العالم، وإنّما هي أداة خلق وتأمّل تؤدي دورًا في إنتاج القيم والمفاهيم الاجتماعية الجديدة وهي ليست قالبًا يُصَبُّ فيه الواقع، وإنما هي مكوّنة لهذا الواقع»[2]. وعملية خلق الوعي الفنّي في القارئ ليس بالمهمة الهيّنة أو البسيطة، لأنّها خلقٌ والخلق يعني في ضمن ما يعنيه الإيجاد والتكوين، والإيجاد والتكوين لم يكن يومًا سهلًا.

الأمر في الرواية أنّه يتكئُ على تقنياتٍ من وظيفتها خلق أسئلة غير مستهلكة، وهذه الأسئلةُ تحتاج إلى خالقٍ مبدعٍ. وما تجدهُ في الروايات المحصورة في كتابنا هذا، هو خلقٌ فنّيٌ وإبداعيٌ. بداية رواية (حين تعشق العقول) خطابية تمهيدية لأسئلةٍ ذكيةٍ سترد على لسان الشخصّية، فالكاتبةُ لم تطلقها بلسانها وتقتل العنصر المثير في الرواية، بل إنّها جعلَتْ شخصيات العمل هي التي تُطلق هذه

(١) أنماط الرواية العربية الجديدة: ١٥.

(٢) مقالات ضد البنيوية: ١٢.

الأسئلة. ويبقى القارئ متأمّلًا ما قرأ وما أُثيرَ عليه من تساؤلاتٍ وأسئلةٍ لم يكون الجوابُ عليها جاهزًا أو مُعلّبًا بعُلبٍ جاهزةٍ! الإثارةُ والدهشة والتشويقُ هي في صميمِ الأحداث، والتفاعل الإيجابي بين شخصيات الرواية وأحداثها.

كأنَّ النصّ لمْ يكتفِ بأنّ يحمل دلالاتٍ تأويليةً فَحَسب، بل تضمّنَ في باطن باطنهِ التساؤلات المنطقية التي منها ما يشتغلُ على قضايا فكريّة وثقافيّة ودينيّة ومواضيع شتّى.

الروايةُ الجديدةُ اعتمدَتْ إثارة الأسئلة والتأمّلات بُغية إشراك القارئ في التأمّلات والتساؤلات التي تُثار في مخيّلة المبدع، فصار ما يُفكر به المبدع يجد له صدى عند المتلقي كون آليات التواصل قد مدَتْ جسورها، وصارَتْ التساؤلات هي ذاتها ما يشغل بال الاثنين معًا. نجد أنّ القارئ ليس مشاركًا في النصّ فحسب، بل هو شريكٌ أصيلٌ مع المبدع. وكما يقول الناقد «ديفيد لودج»: «الروايات ما هي إلا سرد، والسرد -مهما تكن وسائطه: الكلمات، أو الفيلم السينمائي، أو الصور الهزلية- يجذب اهتمام جمهوره عن طريق إثارة أسئلة في أذهانهم وتأخير الإجابة عليها، والأسئلة في عموميتها تنقسم إلى نوعين: الأسئلة المتعلقة بالسببية (مثلًا: من فعل هذا) والأسئلة المتعلّقة بالزمنية (مثلًا: ما الذي سيحدث

بعد ذلك)»[1]. ولو تأمّلنا هذه المقولة نجدها تنطبقُ تمامًا على العيذنة المختارة التي اتّخذناها ممثلة للرواية التي تثير الأسئلة.

وأما رواية (هجرة الآلهة والمدائن المجنونة) فإنّها تكادُ أن تتطابق مع طبيعة القلق الوجودي الذي صار يُهيمن على الحياة أو على صورة الحياة في طبيعتها الجديدة، هذا الثوبُ الجديد الذي لبستهُ الحياة جعلَ المبدعة تُفكّر به وتنشغل فيه وفي قضاياه الراهنة. وهذه الرواية جاءت أكثر من غيرها، كونها أطلقَتْ أسئلةً من العيارِ الثقيل أو أسئلة كبيرة وجريئة في الوقت ذاته. اللّافت للقارئ أنّ الأسئلة الجريئة أُطلِقت بلسانين؛ لسان المبدعة، ولسان الشخصية. مما جاء على لسانِ المؤلفة: (**هل هجر الله شعبه**)، (**كيف تسمح بأن تقتل زوجتي غدرًا وهوانًا؟**)، (**هل تُسرّ أن يُكبر باسمك فوق أعناقٍ ذُبحت؟**)، (**أتراك تحب أن تقهر من يحبونك ويصلّون إليك**)(٢)، هذه التساؤلات هي بلسان المؤلفة حيث أطلقتها بجرأة، ولكن دلالاتها غير مباشرة، بل هي تعني المعنى الباطني أو الداخلي غير المباشر. كما تدل هذه الأسئلة على حالة القلق الكبير الذي طغى وهيمن على الكاتبة وأعطى صورة تراجيدية في مخيّلتها. فكانت طريقة الموت بشعة وقاسية، ما جعل المؤلّفة تتفاعل معها هذا التفاعل الذي انعكس على

(١) الفن الروائي: ٢٠.

(٢) هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: ٥.

نصوصها. فالقارئ سيتساءلُ عن جرأة هذه التساؤلات، لكنهُ سيتركها ليسأل عن الدافع الذي جعل المؤلّفة تُطلق هذا النوع من الأسئلة المثيرة. فالدافع كان مؤلمًا للغاية، إنّه القتلُ الموحش الذي تمّ على أيدي جماعاتٍ تدّعي أنّها تُدافعُ عن الله، هؤلاء الذين يدّعون أنّهم يدافعون عنه قد مارسوا الإرهاب والقتل والسبي ظلمًا على الله (سبحانه عما يفعلون وعما يقولون). ترسمُ روايةُ «هجرة الآلهة والمدائن المجنونة» صورًا عديدةً في مخيلة القارئ عن حجم الدمار والأسى الذي تعرض له الشعب السّوري في أزمةِ التطرّف الديني المتمثل بجماعات دينية كلاسيكية، متوحّشة بصورةٍ فاقت حيوانات الغابات كلها. هذه الجماعات تريدُ أنْ تحتكرَ الدنيا والآخرة لها، كأنّهم وصايا الرب أو جنوده. فالخطابُ الروائيُ، هنا، هيمن على خطاب الشخصّية، وكأنّ ردةَ الفعل واضحة نتيجة الصورة التراجيدية في الحرب السّورية التي عبثَتْ بالشعب السّوري ونخرَتْ نسيجه الاجتماعي، جرّاء التّدخّلات الخارجية التي مزّقَتِ الوحدةَ وشتَّتَتِ الجميعَ بين خائن ومتّهم! كُلّ يتهم الكُلّ، وكُلّ يستبيح دم الكُلّ، ولا رادع من دينٍ أو ضمير يوقف هذا الدمار والقتل بصورتهِ المروعة. في أوّل الفصل من الرواية تستخدمُ الكاتبةُ تقنيةَ الراوي العليم، إلّا أنّها في الفصل الثاني تقرّر أنْ تتركَ الحريةَ كاملةً لشخصيّاتها أنْ تُعبّرَ عن نفسها بنفسها، فجاء الفصل الثاني يتحدّث بلسان الشخصية.

هذا أسلوبٌ جميل في الرواية الجديدة التي تؤسّس لها ناتالي الخوري غريب، وتضع الرواية على مسار جديد. فأنت تستطيع أن تجدَ فكرة الكاتبة ووعيها من خلال طرحها فكرتين في الوقت عينه، قد يختلفان أو يتّفقان بحسب الأحدث التي تخلقها والفضاء الروائي العام. في رواية «هجرة الآلهة والمدائن المجنونة» جاء خطاب المؤلفة متّفقًا مع خطاب شخصيتها، فكلاهما يرفضان القتل، والحرب، والسبي، والدمار. الأسئلةُ الذكية التي أثارتها المبدعة في هذه الرواية لم تكنْ بحاجةٍ إلى جوابٍ مُعلّب، بلْ هي تساؤلات منطقية تعتمدُ على الفكرِ في التأمّلِ والإجابة التي تأتي بعد بحثٍ طويل وجهدٍ جهيدٍ.

ويبدو أن مسيرةَ الرواية على يدي ناتالي الخوري غريب، هي مسيرةُ الحياة التي تتجدد في كلِّ آن. إلا أنّ ما يُميز الكاتبة، هي أنّها كانت جديدة في الروايات الثلاث. صفةُ التجدّد واضحة على هذه الأعمال، فالذي يُمعنُ القراءة في الروايات سيجدُ أنّ فلسفات كثيرة وحديثًا طويلًا في السياسة والدين وغيرهما من العلوم، قدْ امتزجَتْ وتداخلَتْ نتيجةَ التطوّر الهائل وغير المستقر في تطوّر الحياة الجديدة. صارَ لزامًا على الروايةِ أن تسلكَ السبيلَ الذي يضمن مكانتها بين العلوم والفنون، لأنّها إنْ لمْ تواكبْ وتُساير الحياة الجديدة، فستموت في أقرب وقت! روايةُ «الطريق الرابع» تُعدّ من أكثر روايات ناتالي الثلاث التي تمثّل الرواية

الجديدة من حيث أنّها تملكُ كل صفات أو صورة الرواية العربية الجديدة. هذه الرواية كانت حوارية من حيث صيغة السرد، فقْد هيمنَ الحوار الذي من خلاله كان السرد يأخذُ شكلَ التتابع أو التناوب في أسلوبهِ، ومن خلال الحوار كانتِ الأفكار والرؤى والتصوّرات السردية التي اشتغلتْ عليها المبدعة. فالأفكارُ في هذه الروايةِ كثيرة وتكادُ أنْ تكونَ رواية أفكار كشكولية، كونها قد تضمّنت علومًا طبيةً ومعارف وآدابًا. هذه التشكيلة أو الامتزاج من العلوم والآداب والفنون، تمثّل الصورة الواضحة لمعالم الرواية الجديدة كل الجِدة.

تتّفقُ رؤية الكاتبة في رواية الطريق الرابع مع ما ساد في العصر الجديد من قضايا إشكالية وأخرى جدلية وأخرى بقِيَت عالقة بين أخذٍ وردٍّ، فتقول في أوّل استهلالها الذي تمّ عبر خطاب راوٍ خارجي: «**لا يمكن للطرقات أن تختصرَ، فتلك التي يمكن لها ذلك، لا يعوّل على نهاياتها، كما الأحلام التي يمكن لها أن تنتهي ليست أحلامًا**»[1]. هي لحظةُ التأسيس لعمارةٍ متعدّدة الطوابق وفق المنظور الهندسيّ، إلا أنّها في هذا العمل ستكون مكوّنة من فصولٍ سردية سندخلها ونحن نلتقط العشرات من الأسئلة التي تستوقفنا كثيرًا، لأنَّها لم تطرحْ أسئلة عادية، بل كان القلق الوجودي هو

(١) الطريق الرابع: ٩.

الذي أخذَ الحيّزَ الأهم في الرواية. هذه الرواية طرحَتِ الأسئلةَ بأسلوبِ الحوار، لم يكن عبثًا أن تكون الرواية عبارة عن حوار، وفي هذا الحوار تعبّرُ الشخصّية (كل الشخصيات) عن عالمها الداخلي. فلو تأمّلت الحديث الذي دارَ بين آدم وسامر، حينما أخذ يسردُ له تفاصيل من ذكرياتهِ الأليمة، بعد أن سأله سامر سؤاله الذي فتح الباب الباب لآدم أن يرجعَ بذاكرتهِ إلى الوراءِ، (سامر يسأل):

- أخبرني عن حياتك فيه (الميتم)؟

- ماذا؟ تحديدًا قضيت فيه كل طفولتي وشبابي!

- أي شيء تريد أن تخبرني به؟

- حسنًا! لم أكن صغيرًا جدًّا حين أخذوني إلى هناك. توفي أبي حين كنت في السابعة من عمري. ربما هو الوحيد الذي أحبّني في العالم!

- والدتك؟

- أمي لمْ أرَها منذ ولادتي! ولدْتُ من رحمِ البشاعةِ، قالوا لي إنّها هَربَتْ حين رأت وجهي مشوّهًا! لم تحتملْ أمومتها المطعونة بأنّ ابنها مشوّه! لم تحتملْ رؤية وجهي!

- مشوّه؟

- ألا تذكرني؟!

- عفوًا!

- ألا تذكرني حينَ كنتُ تأتي لتزور أبيك في الميتم؟

- آه. أحاول! نعم! لكني نسيت اسمك!

- طبعًا! لأنّهم كانوا يسمونني المحروق وبخاصة أطفال الميتم! ليتني كنت محروقًا. على الأقل لمْ أكنْ حملْتُ التشوّهَ في جيناتي ومن يمكن أن آتي به إلى الحياة. حين كبرت وتخصّصْتُ، خضعْتُ لعملياتِ تجميلٍ كثيرةٍ، وكما تعلم لقد تطوّر الطبّ كثيرًا! نحن ننتقلُ إلى عصرِ الإنسان الجديد! سيأتي يوم لن يخلق أحد مشوّهًا! ولن يمرض أحد![1].

هذا النصّ يعدّ الأنموذج الواضح أو الأكثر وضوحًا ليمثّل رؤية المبدعة ونزوعها في كتابة الرواية الجديدة، هنا تجد أنّ الروايةَ صارَتْ تناقشُ قضايا طبية وعلمية وفنّية في الوقت عينه. هي تُسايرُ الحياةَ الجديدةَ وتواكبُها في أيّ خطوةٍ جديدة، فاللّفظُ الروائيُّ يكاد يتطابقُ مع نمط الحياة الجديدة. لكن هذه المسايرة تأخذ أشكالًا مختلفةً ومتنوّعةً، فهذه الإشارة إلى موضوع الطبّ وتطوّره، ومقولة أنه ربما لن يولدَ أحد مشوهًا هي مقولة تنم عن معرفةٍ بالأبحاث الطبية ومعرفة تطوّرها المستمر. فلم تعد الرواية مجرّد نصّ أدبيّ فحسب، وكما تقول الكاتبة جوليا كريستيفا: «إنّ

(١) الطريق الرابع: ١٥.

الرواية، بالنظر إليها نصًّا، ممارسة سيميائية يمكن أن تقرأ فيها عدة ملفوظات»[1]. فالروايةُ ليست أقوالًا ملفوظةً لأنّ كل لفظ يملك دلالته التي تكون خاصة به، ولا يمكن أن تعطيَ المعنى الصحيح والسليم إلا به. فلو تأمّلنا في دلالة (لن)، نجد في هذا النفي المشدّد دلالة على يقينية النتائج العلمية والأبحاث في مجال الطب المتطوّر. الروايةُ ليسَ همها أنْ تعالجَ لكنها صارت تعطي سردية علمية إضافةً إلى السردية الأدبية. أنتَ لو قرأْتَ رواية الطريق الرابع، ستجد أن يقينَ العلم بكثرة تدعوك إلى وصفها أو تصنيفها بأنّها رواية علمية أو تبحث في قضايا العلم والمعرفة. تتّكئُ رواياتُ ناتالي الثلاث على علاماتٍ تدلُّ على اهتمامها بالخطاب الجديد، هي مشغولةٌ بما يشغلُ بال الإنسان الجديد الذي يعيشُ حياةً جديدةً. الواقع الحياتيّ صارَ مهمًّا عند المبدع كونه يحاول أن يوظّفَ كلّ قضاياهُ بالصورة التي تجعله ثيمة للمشغل السردي، فالروايةُ مدوّنة سردية تتّكئ على نحو عام واضح على الواقع الحياتي، إلا أنها بخلاف أجناس أدبية أخرى (الشعر، والمسرحية) لا تتحدّد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحدّد بمدلولها المرتبط عادةً بفكرة المتخيّل[2]. النصّ الروائيُ الجديد اهتمّ بالواقع اليومي وجعل منه مادةً للسردية الجديدة، لذا نجدُ

(١) علم النصّ: ٢٣.

(٢) العلامة والرواية: ٣٠.

أنّ السرد لبسَ الثوب الجديد الذي جعلَ من القلق الإنساني- الوجودي الفكرة الرئيسة التي يقوم عليها بناء العمل الأدبيّ.

الحوارُ الذي هيمنَ على رواية الطريق الرابع، هو الثوبُ الجديدُ أو التقنيةُ الجديدة التي استعملها المبدعة في بناء العمل الروائي، وأنت تجد أن الروايةَ صارت تنشغلُ بالإنسان وتحاول أنْ تستنطقَ عالمَه الداخلي. الحوارُ هو تقنيةٌ جديدة، فالقارئُ سيلحظُ أن هذه الشخصيات المتباينة يجمعها القلق الحياتي والهم اليومي. فالحياةُ باتَتْ معقّدةً ومملّةً لدرجة أنّها صارت تحاولُ أن تعزلَ الإنسان عن مجتمعهِ، على الرغم من كونه كائنًا اجتماعيًّا. الحوارات أو الاعترافات التي يُدلي بها الأشخاص على مدربهم، هي اعترافاتٌ تدلُّ على شخصياتٍ تُعاني من أزماتٍ أو مشاكل نفسيةٍ شخصيةٍ، ولكلّ منها همّهُ الذي يختلف عن همّ الآخر. إلا أن ثمّةَ ما يجمعهم جميعًا، وهو القلق الذي صارَ من أكبر وأخطر أمراض الحياة الجديدة. قلقٌ من كلِّ شيءٍ وعلى كلِّ شيء، عالجَتِ الكاتبةُ هذا المرض عبر تقنية الاعترافات أو أشبه بتقنية المعالج النفسي الذي يستمع إلى مرضاه. فالفكرةُ واضحةٌ أنّ اختيارَ الكاتبة لموضوعٍ مهمٍ لم يكن اعتباطيًا، بل هو مدبَّرٌ وبتقنيةٍ عاليةٍ. أنْ تجتمعَ الشخصيات على ثيمةٍ هي تتطابق مع السردية الكبرى للرواية العربية الجديدة لهو شيءٌ يدعو إلى الإعجاب بسرعة النبوغ الروائي الذي وصلَ إليه المبدع العربي، هؤلاء

الأشخاص يجتمعون على إدارة ندوة بعنوان (فن إدارة الحياة)، هذا العنوانُ الذي ينفتحُ على أبوابٍ تأويليةٍ كثيرةٍ لم يكن إلا حالة من حالات النبوغ في مخيّلة المبدعة. فهذا العنوانُ يعطي معاني كثيرة تكاد أنْ تمثل وجهة الرواية العربية الجديدة أو قضاياها، فالحياةُ هي الهاجس والواقع الذي اهتمّ أو انصبّ اهتمام الروائيّة عليه. فهي وظّفت الواقع الحياتي بالأسلوب الجديد في طريقة المعالجة، هي لم تكن ساردةً فحسب، بل أيضًا فاعلة ومؤثّرة في بناء مخيّلة القارئ وصقلها، لأنّ القارئ سيجد أن هذه الشخصيات وهذا الموضوع الذي يجمعها هو جديدٌ كلّ الجدة وقريبٌ من همّهِ اليومي. لذا، سيعيش القارئ متعة القراءة إضافةً إلى المعرفة الفلسفية الفكرية التي سيحصل عليها نتيجة التفاعل الإيجابيّ بين خطاب المبدعة وخطاب شخصياتها.

الحداثةُ هي الشغلُ الشاغلُ الذي هيمنَ على مخيلة المبدعة، فالروايةُ هي الأدب الحديث وعموده الفقري، فهي تتصدّر كل أجناس الأدب من حيث الكثرة والتأثير في المجتمع. ولعلّ مقولة ميلان كونديرا تعد ما نذهب إليه، حيث قال ذات يومٍ: «تريد الحداثة المكرّسة أن تتخلّصَ الرواية من زخرفة الشخصية التي ليست في نظرها أخيرًا إلا قناعًا يخفي دون فائدة وجه

المؤلف»[1]. هاجسُ المواكبة والحداثة ظلّ يلحّ على المبدعة أنْ تسايرَهُ وإلا أصاب الرواية الموت الأبدي. طريقة تعامل المبدعة مع الواقع القريب منها جعلَ العمل الأدبيّ يأتي مفهومًا وقريبًا من القارئ، كونهُ يرى أن العالم يركض ولا أحد يستطيع أن يقف مُشاهِدًا ويكتفي بالدهشة، فلا بدَّ من فعلِ شيءٍ ما. والروائيةُ في هذه العيّنات الثلاث، تعتمدُ على إطلاق حزمة كبيرة من الأسئلة الأنطولوجية وترميها إلى القارئ لتجعله يُسهم بصورةٍ فعليةٍ في عملية التواصل التي تبغيها من وراء رواياتها. الأسئلة غير النمطية تجدها متوافرة وبكثرة تدعو إلى التأملِ الكبير في كيفية الحصول على أجوبةٍ تكون بحجم تلك الأسئلة، لأنَّ الأسئلةَ الذكية تحتاجُ إلى أجوبةٍ غير تقليدية وجاهزة، بل تريد البحث في الرد الأفضل على السؤال المطروح أو المُثار.

البحث عن العدالة:

ما شغلَ فكر المبدعة في رواياتها الثلاث هو موضوع العدالة الإلهية، فهي مؤمنةٌ الإيمان الذي لا يأتيه الشك أنّ ذاتًا إلهية تحرسُ وتُسيّر الكون، لكن أين هذه الذات وأين عدالتها في ما حصل ويحصل من قتلٍ وحشيٍّ وتدميرٍ كبير للإنسان البريء! تقول المبدعة على لسان سامح بطل رواية هجرة الآلهة والمدائن

(١) فن الرواية: ٧١.

المجنونة: «**أين أنت يا الله!؟ أين؟ أين؟ لماذا هبة؟ لماذا تيتّم أطفالي؟ لماذا تهجّر الفرح من بيتي الذي بنيته على اسمك؟ لماذا؟**»[1]. النصّ جاءَ بلسان رجل الدين الذي قُتلَتْ زوجته (هبة) على يد أناسٍ يدّعون تديّنهم! هنا يبدو النفور القاسي والعتب الشديد من شخصية رجل الدين، ويوجّه خطابهُ إلى الله بلغةٍ شديدة الغضب! خطابُ الكاتبة كان شديد اللّهجة يتناسبُ وحجم الألم الكبير، هذه ميزةٌ من ميزات شخصية الرواية الجديدة، أنّها تنفعلُ متناسبة مع حجم الحدث وقوّة تأثيره ببناء الرواية ككل.

(الحقيقةُ هاربةٌ)، هكذا هي في روايات ناتالي الثلاث، نجد أن الشخصيةَ تبحث عن هذه الحقيقة في أمكنةٍ بعيدةٍ وأزمنة متناوبة. هذا الركضُ ينمُّ عن التفكير المفرط في الحياة اليومية كأنّ البشرَ على الدوامِ في دوّامة لا تنتهي، تبدو الحياةَ كأنّها تركض غير ساكنة، وما على البشرِ إلا أن يركضوا معها، لذلك نجد الشخصّيات في العيّنات الثلاث هي شخصيات غير مستقرّة تبحث عن أشياءٍ في الهنا والهناك.

(١) هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: ٧

الفصل الثاني:
القراءاتُ الداخلية

السرديّة الكبرى:

وردَتْ تعاريف كثيرة لهذا المصطلح، إلا أننا سنستعمله الاستعمال المباشر وَنُعرّفهُ التعريف القريب من الاشتغال النقديّ الذي نطبّقه على العيّنة المختارة. السردية الكبرى التي نقصدها في هذا الفصل هي الأشياءُ الثابتةُ المقدّسةُ غير المستهلكة، المتسلّطةُ المهيمنةُ التي لها مركزية كبيرة في أذهان الناس. ويدخل ضمن هذه السردية الكبرى أشياء كثيرة، إلا أننا سنختصرها على ثلاث تُعتبر أهم السرديات الكبرى، ويعتبر انهيار هذه السرديات الثلاث هو انهيار كبير وخطير في الحياة وتفاعل الناس معها. فالمسألةُ ليست بتلك السّهولة التي يتبجح بها المتحرّر أو الناقم الذي نقم عليها لسببٍ شخصيٍّ عايشه فجاء حكمهُ كرّدةِ فعلٍ غير مدروسةٍ. ولكننا سنقرأ هذا الانهيار في عقليةِ النخبة الواعية المدركة المتمثلة في المبدعة ناتالي الخوري غريب، فالرواياتُ الثلاثُ موضع الدرس النقديّ، تُعد الأنموذج النوعي لهذا الانهيار الكبير في منظومةٍ قارّةٍ.

لعلَّ الانهيار الذي نروم قراءته في هذا الفصل، هو الانهيارُ الذي جاءَ بصورةٍ ناقمةٍ نافرةٍ وبصورةٍ هستيريةٍ، والانهيارُ جاءَ بعد قرونٍ طويلةٍ من التقديس والخوف.

السّردياتُ الكبرى هي الأشياء الصلبة القارّة في عقولِ الناس

ردحًا طويلًا من الزمن، حتّى جاءَ ما بعد الحداثة فضربها في الصميم فتجزّأت هذه الثوابت إلى أشياء كثيرة وصغيرة. ثمّ كان اختراقها سهلًا للغاية، فهذه الأشياء التي كانت حتّى زمن الحداثة تكاد أن تكون محافظة على استقرارها حتى جاءت أفكار ما بعد الحداثة فأسقطتها السّقوط الذي لن تقوم بعده أبدًا! فالتمهيد الذي قدّمته الحداثة، جعل لا يقين في كلِّ شيء حتى وصل الأمر إلى الحقيقيةِ المطلقة وهي (الله)، التشكيكُ في كُلِّ شيءٍ وعدم اليقين في أيِّ شيء، بل أصبحَتِ القاعدةُ التامّةُ هي: لا يقين ثابت إلا عدم اليقين!

إشكالية المصطلح:

وهذه الإشكالية ليستْ غريبةً عن الأدب ولا تنتقص منه إطلاقًا، إذْ لا تُعدُّ عيبًا على النقد الأدبي أنه لا يستطيع أنْ يحسمَ الرّأي في المصطلحاتِ الأدبية عامةً. وهذا هو الأدبُ، إنّه مفتوحٌ على كلِّ المصطلحات وليسَ بالضرورةِ أنْ يتّفقَ معها كُلّها دلاليًا أو شكليًّا، لأنّ الأدب هو نَزْعةٌ إنسانيةٌ خالصة أو هو شعورٌ حيٌّ يخرج من إنسانٍ يستشعر الأشياءَ ويتأثر بها. فالأدبُ ليس علمًا لكي يُتّفق على مصطلحاتهِ وحتى العلم صارَ يُعدّل ويغيّر في مصطلحاتهِ كلّ حين تبعًا لتطوّر الحياة وتجددها الدائم. فالإشكالية التي نروم تسليط الإشارة عليها، هي أن المصطلح الأدبيّ يخضع لثقافة

الناقد ووعيه العام وإطلاعهِ على ثقافات متنوّعة وفلسفات متباينة، والمصطلحُ الأدبيُ هو إبداع فرد في أغلبِ الأحيان، والكثير من المصطلحات هي إبداعاتٌ شخصيةٌ فرديةٌ.

لمْ يكن التّفكير في إشكاليّة المصطلح وما يُثيره من تساؤلات حقيقيّة بارزًا قبل ظهور نظريات الحداثة وبالأخص ما بعدها وتبلورها، فمع انتشار المصطلحات الخاصّة بالمصطلح أُثيرت أسئلة من قبيل الذي يُطلق النصّ وكيف ينتشر بسرعة؟ هل كل مصطلح يجد له العيّنة التطبيقية بسهولة، أو هل يأتي المصطلح عن نصٍّ إبداعيٍّ أم الناقد هو الذي يبتكر ويطلقه في الفضاء الأدبي؟ وما الدور الحقيقي للمبدع في خلق مصطلحات أدبية ونقدية؟ وما حدود الأخذ والاقتباس؟ وما الذي يمكن أن يعدّ أصليًّا من المصطلحات؟ ومن الجدير بالذّكر أنّ فكرة إشكالية بالصّورة التي طرحها نقد ما بعد الحداثة ترتبط على نحو أساسيّ بأفكار المنظرين ما بعد الحداثيين الذين أثاروا تلك الأسئلة المُشكلة التي هي في أساسها تعدّ أسئلة فلسفيّة خالصة ومن بينها الأسئلة المتعلّقة بمفهوم التّناص، الذي ظهر أولًا ليشير إلى تلك الصّلات أو الرّوابط المتنوعة في الشّكل والمضمون التي تربط نصًّا معيّنًا بنصوص أخرى سابقة، وهو كما يبدو سؤال فلسفيّ يرتدّ إلى ثنائيّة الوحدة والكثرة العريقة فلسفيًا.

وبحسب مفهوم التّناص، فإنَّ كلَّ نصّ يمثّل شبكة أو ذرات متعدّدة تنظمها علاقة بواسطة مؤلّف معيّن، فالنّصّ يوجد من خلال علاقته بنصوص أخرى حتمًا، على الرّغم من أنّه نادرًا ما يتم الاعتراف بما يدين به نصّ ما لنصوص أخرى، لأنّ السّمة الغالبة في التّناص ألا يكون واعيًا. فالنّصوص عمومًا تدين بالفضل لنصوص سابقة أخرى أكثر ممّا تدين به لأصحابها أو صنّاعها الفعليين، بل لا يمكن عند التّأمّل العميق تصوّر نصّ لا يتّكئ على غيره.

فالنّصوص المصدريّة أو المرجعيّة التي هي الأخرى مؤلّفة من غيرها من النّصوص توفّر السّياقات المناسبة، مثل النّوع الأدبيّ أو الفنيّ، وتسهم في إنضاج اللحظات الإبداعيّة التي يمكن في إطارها إبداع نصوص أخرى، ويمكن أيضًا تفسير تلك النّصوص الأخرى.

هشاشة الأصنام:

وما نقصدهُ بالأصنام هي الأفكار القارّة الثابتة والمسيّطرة على العقل. جاءتْ فلسفة ما بعد الحداثة فضربتْ هذه الأصنام ضَربات متتالية، والأصنام مصيرها التهشيم طال الزمان أم قصر! هذه سُنّة لا شكَ في صحّتها، ولمّا كانت الأفكار تمثلُ مركزيةً كبيرة في العقل العربي، صارَ تفتيتها ليس بالأمرّ الطارئ أو المفاجئ، بلْ لا

بدّ أن يأتي على هيئةِ سلسلةٍ تضرب المركز فتتكسّر هيبته ويتلاشى إلى قطعٍ صغيرة ومن هذه القطع الصغيرة تنشأ أصنام أخرى أو لا تنشأ! ولعلّ أدلجة الأفكار تدخلُ في مفهوم الصنم كونها تكاد أن تكون أشبه بالمقدّسةِ في زمانها أو لحظة إطلاقها، لكن الخطاب الجديد هو تهشيم كل الأفكار التي لا تُساير الزمن وتتّفق معه وهذا يشمل كل ما في الحياة. ومن هذه الأفكار نلمّح إلى أن العلم ذاته لم يعد هو الثابت، بل أصبح يستنسخُ نفسه في كل ثانيةٍ، وهذا ديدن الحياة الجديدة المتغيّرة على الدوام ولا تعرف الرّكون إلى السّكينة والجمود.

الروايةُ العربيةُ الجديدةُ لمْ تخشَ سطوةَ رقيبٍ، فهي مُتمرّدةٌ على الواقعِ القدري، وهي ليست محكومة بسطوة الفكر القدريّ ولا تركن إلى الرّضوخِ إلى مقولةِ هذا ما وجدناه أمام أعيننا، هي تفكك وتقسّم وتجرّد الأشياءَ القارّة، والأصنامُ هي جماداتٌ مجرّدةٌ، وهذا القولُ ينطقُ أيضًا على الأفكار. ففي خطاب فلسفة ما بعد الحداثة لا تجد مركزية لأيّ فكرةٍ إلا فكرة اللامركزية واللاثبات! هذه ميزةُ التصوّر الجديد للحياة والكون. الروايةُ التي نتّخذها أنموذجًا تطبيقيًا لما ننظر له هي رواية «هجرة الآلهة والمدائن المجنونة»، التي تمثّلُ الأنموذج التطبيقيّ القريب مما نتحدّث عنه من هشاشةِ الأصنام، ونلمّح بأنّ خطاب الكاتبة يركّزُ على صنمية الأفكار التي علقَتْ في ذاكرةِ الإنسّان العربيّ

وصارت جزءًا من ثوابتهِ! الأفكارُ الدينيةُ هي الأكثر تحوّلًا وتبدلًا واستنساخًا، وهذا ما يجب أن يفهمه العقل المفكر، وتلمّحُ له الرواية الجديدة، هو ضرورةُ خضوع كلّ شيء إلى تفكيرٍ منطقيٍّ عقلانيٍّ يتّفقُ ونمط الحياة الجديدة.

والملاحظ أنّ رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة، كانت قاسية وشديدة على تلك الأفكار التي لا تمثّل الوجه العصراني للحياة المتجددة كل ثانية. قدّمَتْ لنا هذه الرواية عبر تقنياتها الأسلوبية الخطابية، معلومة مفادها أن كل الأفكار الوضعية بالإمكان أنْ تتحوّل بلْ قد تتغيّر إلى نقيضٍ!

نأتي إلى شخصية الشيخ سامح ونحلّل هذه الشخصية وفق قراءة تستبطن العوالم الداخلية للشخصية، فهي شخصيةٌ تبدو عليها أمارات الهيبة والوقار، والمتأمّل فيها يلمحُ النبوغ والمركزية في العلوم الدينية. هو رجل دين يحتفظُ بزيّه الرّسمي حتى لحظة جنون الحرب، وحتى اللحظة الأكثر جنونًا فيها، وهو مقتل زوجته على يد مسلّحين لا يعرف لأيِّ جهةٍ ينتمون ولا لأيِّ حزب يعملون! هذه الشخصية هي أنموذج لهذه الأفكار التي تصنّمتْ وتجذّرتْ في عقول العالم العربيّ، فهو حينما أصابه ما أصابه لمْ ينهر دفعة واحدة أو بردةِ فعلٍ آنية، بل جاءَتْ ردة الفعل على هيئةٍ متقطّعةٍ. لم يكتفِ أهل الشرّ والموت بقتلِ

زوجتهِ، بل عبثوا بكرامته وكرامة المعتقد الديني الذي يعتقده، أرجح الظن فيما أرى هو أن نقطة التحول التي حصلت مع سامح نتيجة العبث الكبير والسلبي في استغلال المعتقد الديني بالصورة الدموية البربرية، وإلا فسامح لمْ يخلع عمامته ويعلن غضبه على الرّبِ حتى عبثوا أيّما عبثٍ بالدين وبكرامتهِ. وهنا يبدو للقارئ أن الشخصية تحوّلت بالصورة التدريجية نتيجة تأمّلٍ كبير وليسَ وليدة لحظة سريعة. تحوّل سامح من رجل دينٍ إلى رجل يعمل بالإعلام وهذه النقطة من التحوّلِ ليست الأخطر، بل الأخطر هو حالة الغضب الناقم على تلك الأفكار التي كان يعتنقها حتّى وقت قريب. هذه الهشاشة في الأفكار هي ميزةُ فلسفة ما بعد الحداثة التي لا تعتمد الرّكون الدائم والاستقرار المقيم، بل هي تريد أن تتبدّل الأفكار في كلِّ حين حتى تتعصرن مع الزمن الجديد. ولو تأمّلنا في رواية حين تعشق العقول، نجدها هي الأخرى تمثّل نقطةً بحثيةً، ومن صفة البحث أنّه يستمرُ بحالةِ الشكّ وصولًا إلى اليقين غير الموجود أصلًا! رحلةٌ بحثيةٌ استكشافيةٌ في عوالم متباينة وشعوب تتميّز عن الأخرى وحضارات لها طابعها الخاص بها، كل هذا ونحن نُساير (صوفي) الشخصية المركزية في الرواية في رحلتها البحثية في تلك العوالم. كأنّ الكاتبة المبدعة تُوظّف ما بعد الحداثة على شخصياتها الروائية، فأنت لن تشك بحالة الديناميكية من أوّلِ لحظة أو من الاستهلال الأوّل مرورًا بالعالم

التمهيدي حتى تصل إلى ذروة حل العقدة، فتكتشف أنّك كنت في حالة لا تهدأ ولا تسكن، شخصياتٌ متحرّكةٌ وغير ثابتة فالاستقرارُ ميزةٌ لا تعرفها الحياة الروائية الجديدة. إبداع ناتالي الخوري يحوّلها إلى خلق عوالم خاصّة بشخصياتها الروائية الذي يمكن أن يُسّجل لها أنّها قارئةٌ واعيةٌ لفلسفةِ الحياة الجديدة، وتلمح في خطابها السرديّ نزوعًا فلسفيًا ما بعد حداثوي، ولعلَّ التميّز في كتابةِ هكذا روايات هو الذي جعل الروايات موضوع الدراسة، تُجددُ نفسها في كلِّ قراءةٍ.

الهشاشةُ مصطلحٌ قد لا يكون حديثًا، إلا أنّ له دلالة تتّفق وما نروم قراءته في هذه الروايات الثلاث، الأفكارُ الحيّة الباقيةُ هي الأفكار التي تنفع الإنسان، والأفكارُ الصلبة هي التي لها نفعٌ كبيرٌ للإنسان. يمكن أنْ تفرض الأفكار وتصدرها على أنّها أفكارٌ قارّة لتحوّلها إلى أفكارٍ مقدسةٍ، ستنهار بأولّ سؤالٍ أنطولوجيٍ يأتيها من الفلسفة الجديدة، وينزع ثوب التقديس عن تلك الأفكار. هشاشة الأفكار هي حالة ضعفها كأنها مصنوعة من الرملِ حالما ينفخ فيها الهواء يُرديها ذرات متناثرة! وتنهار هذه الأفكار؛ لأنّها لم تعتمد الأساس الصلب الذي يُمكّنها من مُسايرة الحياة الجديدة لأنّها لم تقمْ على أساسٍ يستطيع أن يقاومَ الزمن أو يُسايره على أقلّ تقديرٍ.

وعند قراءة رواية الطريق الرابع، يجدُ القارئُ صورةً حيّةً لتلك الأفكار الهشة التي تشمل حتى العلم! نعم، حتى الآراء العلمية تبدو هشّة في أحيانٍ كثيرةٍ! فالعلمُ يحتاج على الدوام أنْ يستنسخَ نفسه بصورةٍ مستمرّةٍ، ورواية الطريق الرّابع تُعدُّ أحدث ما صدر من الروايات العربية التي تشتغل على تصوّر جديد للحياة. فشخصياتها الروائية السّت هي شخصيّات متحرّكة، وهذه الحركةُ ديدنهما الثابت الذي انطبق عليهما. أنْ يتحوّل الرجل المشوّه إلى رجلٍ يخلو من أيّ أثرٍ للتشوّه، فالعلمُ قدْ حوّله إلى هيئةٍ جديدة وأنيقةٍ، وتعال إلى إشارتها إلى أبحاث الصين الذي وصلَ لهم أن يحاولوا التّدخّل بأشياء أكبر من حدود إنسان، أشياء إن صنعَها البشر انتفَتِ الربوبيّة كلّها! أن تخلقَ إنسانًا هذا يعني الشيء الكثير بل الكثير جدًا، ولا نريد الخوض بهذا الموضوع لأنّه جاءَ بأسلوب تلميحي، فالعالم (حسبما تقول الرواية) انتفضَ ضدّ الصين بسببِ أبحاثهم هذه! إلا أنّهم سرعان ما عدلوا عن النشر العام واكتفوا بأن يعملوا بمختبراتهم الخاصّة.

لا ننكر أنّ لكلّ فلسفة أخطاء وشطحات كثيرة، وبعضها يكون مدعاة للسخرية الكبيرة. ومنها مسألة القضايا العلمية التي خرجت بها الصين، الإشارةُ التلميحيةُ من قبلِ المبدعة تستدعي الاستدراك، فهي تُلمّحُ بهمسٍ وبمسٍّ طفيف لتجعل مستوى الخطاب السردي يتّفق أو يتناسب مع الصورة التي خلقتها للحدث! فقد وفّقَتِ

المبدعةُ في تخيّل الحدث وأجادَتْ في طريقةِ سردِه، ما يجعل القارئ يتخيّل هو أيضًا. ولعلّ ذكاءَ الكاتبة بأنّها تلاشت مع الحدث، والخطابُ أصابه الضمور والتلاشي بنهايةِ سردِه.

الروايةُ العربية الجديدة ركّزتْ على هَشاشة الأفكار وحتّى الكبرى منها، وبيّنَتْ مدى هشاشتها في أوّل اختبارٍ لها! فالأفكارُ تتحوّل من الحالةِ الصلبةِ إلى الحالةِ السائلةِ، ومن السّائلة يُعاد تشكيل وتكوين الجديد منها!

فالحُبُّ في روايات ناتالي الخوري لمْ يكنْ ذلك الحبّ الذي هو عبارة عن قلبين تجمعها عاطفة، بلْ صَار الحبُّ هو عشق العقل والفكر ومن تحبها يعني أن تتفق مع ميولها الثقافية أو تختلف! المهم أن الجامعَ المشترك أو الإعجاب يبدأ من لحظةِ وعيٍ أو معرفةٍ، فهنا صارَ الحبُّ شيئًا آخر تحوّل فيه الجانب الرّوحيّ إلى جانبٍ ماديٍ! نعم، العقل غير الرّوح!

التسّامح الدّيني:

التسامحُ بين الأديان لمْ يأتِ عن صدفةٍ أو دونَ تمهيدٍ طويلٍ وكبير، والمفكّرونَ الذين حاولوا أنْ يؤسّسوا لمبدأ التعايش وقبول الآخر كانت مهمّتهم صعبة وعسيرة، لأنَّ السياسيينَ أو الذين يستغلّون الناس عبر توظيف الدين لأغراضٍ دنيويةٍ رديئة هم أقوى شوكة من المصلحين الذين ساهموا وما يزالون ينوّرون

الناس فكريًا إلا أن مدهم يتناسب حجم تأثيرهم. الروايةُ العربيّةُ الجديدةُ اشتغلَتْ على ثيمةِ القبول وعلى الذوبان الكليّ في الآخر، وقد تتّخذ الروايةُ ثيمةً متميّزةً بسبب هذا التباين والاختلاف. الاشتغالُ التقنيّ الأسلوبيّ الذي اشتغلتْ عليه ناتالي الخوري غريب في رواياتها الثلاث، هو اشتغال ما بعد الحداثة، وتجلّى عبر رؤاها التي جاءت بصورةٍ ضمنية بين ثنايا السرد. تستخدمُ المبدعة ناتالي الخوري غريب أسلوب التساؤل في بثِّ خطابها السردي، فهي تقول في رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: «**أيُعقل أن يكون إله داعش هو نفسه إله المسيحيين الداعين إلى محبة الأعداء، والإخاء وحمل الصليب مع آلام المسيح؟ أيعقل أنّ إله داعش هو إله الإسلام الداعي إلى السماح والسلام؟ ثمة آلهة عديدة إذًا، تناحرت. يدفع ثمنها البشر أضاحي لها. أو إنّه ليس ثمّة آلهة، هي أوهام فصّلناها على أقيستنا وفق حاجاتنا**»[1].

في هذا النصّ شهادةٌ بحق الإسلام الداعي إلى السلام وشهادة بحق المسيحية الداعية إلى المحبة، هذا الخطابُ المعتدل الذي ينظر إلى إيجابيات هذه الأديان فيركّز النظر فيها، وينتقد السلبيات محاولًا تصحيحها عبر إثارة التساؤلات في مواطن الخلل. لكن لا يخلو شيءٌ في الدنيا من هذا الفعل الناقص، هذا الفعل كأنّه

(١) هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: ١٥٦.

علامةٌ أو ميزةٌ في الرواية التي تنحو منحًى فلسفيًا في تقنية البناء الفنّي. تُحيلنا الكاتبة في ذات النصّ إلى تساؤلٍ فلسفيٍ كأنّها لا تُريد للنصّ أن يحقّق غايته ويقفل نفسه، فهي تفتح الباب على أبوابِ قراءاتٍ كثيرة، وتجد أنه احتمال وارد أن تكون هذه الأديان هي من صناعةٍ أرضيةٍ صنعتها اليد الإنسانية وقدّستها لإشباع أوهامها! وقد قيل القول المشهور: الناسُ إن لم تجد دينًا يهبط عليها من السماء، التمست لها دينًا من الأرض!

تُحاولُ الكاتبةُ أنْ تُعطيَ الحلّ الوسطَ في مسألةِ الصّراعِ والتقاتلِ بين الأديان، الذي يُسوغُ للجماعات الإرهابية استغلال الثغرة والدخول من خلالها والعبث بالبشريّة من خلال هذه الثغرة التي يُساء فهمها في كثيرٍ من الأحيانِ، تقول الكاتبة في رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: «**ثمة ثغرة ما في الأديان تجعلها تكفّر الآخرين، وتكون أرضًا خصبة لقبول التبادل والتقاتل؟**»(١). هذا التعليلُ الذي تجدهُ الكاتبة ربما يكون الأكثر مقبوليةً، كونه يفتح للمتلقي الباب لأسئلةٍ مهمةٍ حول تفسير ما يقرأ ليفهم طبيعة الحدث الذي عاشته شعوب في أزمانٍ طويلة. الخطابُ العقلانيُ هو المعتدلُ الذي لا يميلُ إلى نشرِ السلبيات ليتّخذها وسيلة في انتقاد الآخر، فالروايةُ الجديدة التي اكتملَتْ ملامحها على

(١) هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: ١٦٤.

يدي نخبة من الكُتّاب، هي الرواية التي تجاوزت مرحلة النصح وتحوّلت إلى مرحلةِ الإثارة المنطقية التي تخلق للمتلقي شغف المعرفة. فمشكلة الخطاب الجديد ليست مع الرّب، بل مع من يدّعون أنّهم أربابٌ يقومون بوظيفةِ الرّب! تقول: «**ليست مشكلتنا مع الآلهة يا سامح. ولا في تفسير نصوصها. مشكلتنا مع هوس السلطة المزروع في جيناتنا. مشكلتنا في هوس الحكم الذي يجعلنا نريد تنصيب أنفسنا آلهة. مشكلتنا أننا قرأنا التاريخ ونريد إعادة الجزء الذي يناسب مطامعنا. ونبحث في الآيات عما يثبت مكانتنا ويزيد في مبايعة الآخرين لنا، مشكلتنا أننا نبحث في الدين عما يرعب الآخرين في الآخرة ويجعلهم يروننا سبيل الخلاص الوحيد. والوسائل كثيرة، مال ومراكز وحوريات وباب الجنّة المفتوح لمن يطيع**»[1]. هذا النصّ يكشف طبيعة خطاب الرواية الجديدة وكشف لماهية الوعي المعرفي في مخيلة المبدعة.

تَتَشابهُ الحياة بظل أزمة وباء إيبولا مع وباء كورونا الذي شغل حديث العالم كلّه، وهي تتحدّث عن إيبولا كأنّها تحكي عن كورونا، لكن التسمية مختلفة. تسعى المبدعة في الرّوايةِ الجديدةِ إلى تقديم دراسة تُحاكي العقل، فالرّوايةُ لمْ تعدْ تلك القصّة التي نقرأها قبل النوم لنهدر الوقت بقراءتها، بلْ صارَتِ الروايةُ تعنى

(١) هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: ١٦٤.

بقضايا الرّاهن اليومي فتثيرُ أزماتٍ أنطولوجيةٍ تعاني منها البشرية في حياتها اليومية التي أصبحت نمطية أكثر منها جديدة!

الحياة الروائية السائلة:

أصبحَ العالم الروائيّ أو فضاء الرواية العربية الجديدة يهتم بواقعهِ أكثر، فأنت تقرأ في هذه الروايات الثلاث أنّ الكاتبةَ تضعُ أكبرَ قدر من القضايا المُثارة في العالم الذي يحيط بها والعالم الذي يؤثر على محيطها، هذه القضايا أصبحت مركزيةً بحكمِ الظروف الجديدة. لمّا كانَتِ الحياة الجديدة كلها تميل إلى السيولة بأفكارها وكل ما فيها، مالت الرواية هي أيضًا إلى أن تكون سائلة. فالشخصياتُ مثلًا لمْ تكنْ تلك الشخصيات التقليدية التي لها القالب الواحد، فالأمزجةُ متباينة وحتى الأفكار. ولو قرأنا سيرة سامح في أوّل الرواية لوجدنا أنّ نقلةً كبيرةً حصلت في حياتهِ الفكرية وجعلته ينقلب عن صورتهِ النمطية الأولى، ولو قرأنا أيضًا شخصية آدم في رواية الطريق الرابع لوجدناه قد تغيّر كلّيًا، التغيّر شملَ شكله (المحروق) وعقليته القديمة. وحتى شخصية (صوفي) في رواية حين تعشق العقول، قد تغيّرت عما كانت عليه قبل رحلتها الاستكشافية في عوالم جديدة. إذن، صارَ المبدع يلتقط من الحياة الجديدة الأشياء الجديدة ويسبغها على عالمهِ الروائيّ. السؤال الذي يلحُ في الوقتِ هذا؛ هل وصلَتِ الروايةُ

إلى مرحلةٍ من التطوّر الذي جعلها قريبة من الحياة الجديدة بتقنياتها الجديدة؟ نقول نعم، وصلت عبر اشتغالاتها السردية التي عنت بها دراسة الواقع الجديد الذي فرضَ نفسه على كل العقول، ولا بدَّ للكاتب أن يأخذ من هذه التقنيات الجديدة ويعالج قضايا جديدة راهنة لها الحضور المكثّف في الحياة العربية الجديدة. هذه الشخصّيات وُظّفت وفق منظور الرائي الذي أتقن اللعبة الجديدة، وأخذ يقرأ الحياة بمنظورٍ جديدٍ، هذا المنظورُ يمثّل أحدث ما وصلت إليه الحياة بهيئتها الحالية.

القلق الوجودي:

تَمَيّزتِ الرّوايةُ العربيةُ الجديدةُ بأنّها تميلُ إلى الفلسفاتِ التي تثير أسئلة وتُحفّز العقل على التساؤل، وتجد أنّ أشخاصَ الرّواية الجديدة مصابونَ بالقلقِ والتوتر، وغياب اليقين في حياتهم. فهم على الدوام قلقون ولا يركنون إلى التصديق الكُلّي، ويستمرّون في رحلة الحياة يبحثونَ عن الحقيقة أو اليقين حتى يجدوه أو يموتونَ وهم يبحثونَ عنه. وهذا القلق نتيجة الأثر الذي تركته الفلسفة في حياة الناس. لمّا كانت الفلسفة الوجودية بالغة الأثر على الأدب بصورةٍ كبيرة، مالَ المبدع من كُتّاب الرواية العربية إلى أن يقرأ هذه الفلسفة قراءة موسّعة بُغية فهمها ومقاربتها الأقرب إلى التمام، فجاءت الروايات العربية الجديدة تنحو هذا النحو.

فالتأملُ في قراءة الشخصية المركزية في رواية حين تعشق العقول كأنموذجٍ تطبيقيٍ، يجدُ أنّ شخصيةَ (صوفي) هي المثال الواضح للقلق الذي يبدو على الشخصية العربية. هذه الشابة المولودة من أبٍ لبنانيٍّ وأمٍّ إفريقيّةٍ، تحمل صفتين ومزاجين، وربما هُويتين. صوفي من اللحظة التي تبدأ بها الرواية، تبحث عن حقيقةٍ هاربةٍ في بلدانٍ نائيةٍ عن بلدها الأصل لبنان، هذا البحث هو نتيجة القلق وحالة اللايقين التي تعيشها. تقرّر صوفي أن تذهبَ إلى الهناك في عمليةٍ بحثيةٍ مستمرّةٍ حتّى تحصل على روح اليقين ولعلها لن تصل إليه، لأنَّ الحياةَ الجديدة لا تُعطي اليقين التام، بل هي في ديناميكيةٍ مستمرّة ولا تعرف الاستقرار أو الثبات، هي تعمل دون توقفٍ ولا بدَّ للإنسّان أن يركضَ معها بنفس القوّةِ أو قريب منها على أبسط تقدير. تُشيرُ الكاتبة ناتالي إلى قربِ عادات وهُويات متباينة مع بعضها البعض وامتزاجها الامتزاج التام ليخرج الجنين الناتج وهو يحمل من هذه وهذا، هذا الامتزاج الذي تعنيه ناتالي الخوري غريب في رواياتها، هو الامتزاج المعرفي والثقافي. هذا التقارب هو الذي جعل العالم يبدو كأنّه قريةٌ صغيرةٌ، فقلقُ الشخصية الرئيسة لم يكن قلقًا ناتجًا عن بيئةٍ مستقرّةٍ بل العوامل التي تُحيط بها كلها تدعو إلى هذا القلق. تستيقظ على اتصالٍ هاتفيٍّ يُخبرها بنبأٍ مؤلمٍ عن فقد أحد أبويها، وتقدم لنا الكاتبة الحياة الروائية مكثفة دون شرحٍ مفصّلٍ، فهي تقول على لسان

صوفي: «**أقارب كثر، لجهة الأب طبعًا، لأنَّ والدتي تلك الإفريقية المغضوب عليها، لضلال الذين يعتبرونها من إنسانية أدنى درجة منهم، على قاعدة أنّ الله خصهم واختارهم من قارة أكثر بياضًا لبشرة، على أساسها يصنّفون مرضاة الله على البشر**»[1]. القلقُ يبدأ من لحظة التأسيس لبناء ملامح صوفي في الفصلِ الأوّل حينما تقرر أن تذهب بعيدًا باحثةً عن الحقيقية في مكانٍ بعيد، هي تبحث عن حقيقةٍ وتسأل نفسها عن جدوى هذا البحث. تأخذنا الكاتبة هنا، إلى تساؤلاتٍ لا جدوى منها، والبحث فيها لا يقدم التطوّر في تقنيات الحياة. فالبحثُ المقارن بين الأديان غير مجدٍ، حتّى أن المؤلفة تقول على لسان صوفي: «**ولطالما تساءلت أيّ حقيقة تلك التي تجعل المرء يترك البيئة الحاضنة الأمان والاستقرار والنجاح والهناءة، من أجل التفتيش عن حقيقة هاربة لطالما بحث فيها وعنها حكماء التاريخ وفلاسفته ومفكروه ولم يجدوا أجوبة شافية للروح ومقنعة للمنطق، إلا ما كان منها تسليمًا إيمانيًا مطلقًا بإلهٍ كليّ قادرٍ لا يسأل ولا يُحاسب لأنّ لديه أسرار الخلق والوجود لا يكشف عنها إلا لمن شاء؟ وأين العدل في ذلك؟**»[2]. البحثُ عن هذه الأمور، غير نافعٍ ولا يفيد البشرية. لكنه شغفُ المعرفة وحبّ الاستطلاع أو قل الفضول الذي يجعل الإنسان يسأل عن أشياءٍ

(١) رواية حين نعشق العقول: ٧.

(٢) رواية حين تعشق العقول: ٣.

قريبة منه أو بعيدة. المهم، أنّه يسأل ولا يقتنع أو يميل إلى يقينٍ كليٍّ في أي مسألةٍ لأنَّ اليقينَ حينما غاب، بقيت الأسئلة تتناوش الإنسان وتلح عليه في البحث حتّى حينما يكون لا فائدة من وراء هذا البحث!

الثقافة السائلة:

الرّوايةُ الجديدةُ انجرفتْ مع تيّار الوعي الجديد، وصارتْ تمشي معه مواكبةً لفتوحات المعرفة التي تتطوّر بديناميكيةٍ مستمرّة غير ثابتة، فالأفكارُ لا تعرف الثبات، تحوّلتْ من الحالة الصلبة إلى الحالة السائلة. القناعاتُ لم تبقَ هي ذاتها لفترةٍ أطول، إذ في كل ظرف يطرأ عليها ما يُعيد النظر فيها. فها هي صوفي في رواية حين تعشق العقول، تُغيّر أفكارها بصورةٍ مستمرّةٍ وبالأخص بعد رحلتها المعرفية الاستكشافية. فالكاتبةُ كانت ذكيةً في هذا، ولمْ تقدم الأفكار السائلة عندما كانت صوفي في مكانها الأوّل (لبنان)، بلْ جاء التحوّل بعد رحلة البحث. وهذا يدلُ على أنّ السّفرَ قد غيّر من حالة الصلابة إلى حالةٍ سائلةٍ قابلةٍ لإعادة التشكيل والتكوين من جديد. هذا ينمُ عن رؤيةٍ واقعيةٍ للحياة الواقعية، فالكاتبة لا تبني الأحداث من وحي خيالها الإبداعي فحسب، بل هي توظّف الخيال لتصنع الواقع الذي تراه أمام عينيها.

تشكّلتْ روايات ناتالي الخوري غريب الثلاث، على هذه

الحالة. فأنت لو تأمّلت كل شخوصها الرئيسة، تجد أنّهم يُجددون رؤاهم الفكرية ويعيدون بناء بيوتهم المعرفية، فهم يستنسخون أفكارهم على الدوام. الرّواية العربية الجديدة كانت ترقبُ الأحداث التي تحصل أمامها، فالعلومُ قدْ هيّمنتْ على كلّ مفاصّل الحياة وتحوّلتِ الحياة إلى مسألةٍ هندسيةٍ. الروائيةُ في روايتها كانت تنظر إلى العالم بهذه النظرة، وهي نظرة الحياة الجديدة أو قُلِ الواقع الجديد الذي وصلنا إليه بعد سلسلةٍ طويلةٍ من المضيّ في قوانينٍ قديمة وحديثة، فشكلُ الواقع الجديد يكون سائلًا.

قدّمتِ الرّوايات الثلاث أحداثًا مشوّقةً، وهذا التشويقُ أكسبها الجِدّة والتجديد في كلّ قراءةٍ. الحياةُ الجديدةُ لا تركن إلى فكرٍ قدريٍ تقتنع به القناعة التامّة، ومسألة اليقين والشك مسألة تبلّورت بصورتها الحقيقية ربما على يد طروحات ديكارت الذي أعطى للشك قيمة كبيرة، ومن يومها بدأت الحياة تأخذُ أنماطًا جديدة في القراءةِ. لا وجودَ ليقينٍ تامٍ في ما بعد الحداثة، فالكلُ في حالتهِ السّائلة حتّى وإنْ كانتْ لا جدوى من وراء البحث، فبعضُ المعرفة لا جدوى منها ولا فائدة إلا أنّها صارت سمة من سمات الحياة الجديدة. والرواية سايرت الحياة بهذه الرؤية، فقد قرأنا في رواية حين تعشق العقول، النصّ الآتي:

«**بعد أن أكملت اختصاصي في علم التصوّف، أدركْتُ عبثية**

ما أقوم به، إذ كيف يمكن أن أؤمن بوحدة الأديان وهي منبثقة من وحدة الوجود؟ أوليست وحدة الوجود كفرًا بالله؟ أوليس كفرًا أن نقول إنّ النملة والله واحد؟ وإذا قلتَ بوحدةِ الوجود المثالية أو الروحية وليس المادية؟ فنكون وروح الله واحد؟ لكننا نأتي بالشرور؟ إذًا روح الله شريرة؟ وإذا قلنا بوحدة الوجود الأدبية لا نتعدى كوننا رومنسيين مغرقين بتمجيد الذات وتعظيم الألم؟ وكل ما درسناه وما يقال عن الكرامات الصوفية ولا نجد من يمارسها إلا المشعوذين والمتاجرين بالدين. أتعلم يا صديقي، كلنا يفتّش عن الحقيقة، وكلنا يحاول أن يتركَ هذا الطريق الشائك لأنه يعرف في مكان ما أنّه لن يصلَ إلى الحقيقة الثابتة، ستبقى الحقيقة نسبيّة. وستبقى لناظرها كليّة. الحياة هي رحلة العبث.

- لقد فاجأتني بما تقول وأنت تدرس هذه المادة بشغف؟»[1].

في هذا النص تكشفُ لنا الكاتبة عن رؤيتها العصرية للحياة الجديدة، والمتأمّلُ في هذا الحوار، يجدُ أنَّ له أدلة ومصاديق كثيرة واضحة ومطبقة. الحوارُ كان بين اثنين، أحدهما قد تخصص في موضوعٍ واحد وحريٌ به أن يضطلع فيه ويثبت أركانه ويدعم وجوده. لكن الكاتبة تقدّم لنا عكس المتوقع، كثيرةٌ من الاختصاصات التي ندرسها ستزول وستتلاشى بفعل الحياة

(١)) رواية حين تعشق العقول: ٧١

التي لجأت إلى الآلة الجديدة التي تعطيها سرعة إنجاز وتكلفة أقل جودة! فهذا الأستاذُ يعيش في حالةٍ أقرب إلى القلق منها إلى اليقين، فالحياةُ هي رحلة العبث بحسب قوله، وهو يرى أن لا جدوى من معرفةِ كثيرٍ من الأشياء. المسألةُ أو الحالةُ ما عادت تنظيرًا فحسب، بلْ هذا الموت البطيء لكثيرٍ من الأفكار سيولد لا محالةَ أفكار أكثر جدة وأصالة ونفعية، لأنّ فلسفة العصر الجديد أو قل الواقع الجديد هو الفلسفة البراغماتية- النفعية التي قد يُساء فهمها في كثيرٍ من الأحيان. ويتهم الكسول الخامل بأنّه ضد الإنسان، بل الواقع أنّها فلسفة تنفع إنسانًا دون آخر، بل هي تميّز الإنسان الذي يستثمرها ويوظّفها التوظيف الصحيح، الإنسان الذي يميل إلى مواكبة كل ما ينفع شكل وهيئة الحياة الجديدة. أما الإنسان الذي يعيش الماضي في واقعهِ فهو يندبُ حظه على الدوام ويكون فريسة هيّنة للطامعين النفعيين.

الأمكنة الروائية:

المكانُ في الرواية العربية الجديدة تحوّل إلى مكانٍ متنقلٍ، فالمكانُ تنوع بتنوّع الحياة وتجددها. تجدُ في الرواية أكثر من مكانٍ وتكاد أنْ تكون كُلّها مهمّة وغير ثانويّة كونها تكون المسرح لأحداثٍ مركزيةٍ في تطوّر الحدث الأصلي في الروايةِ، وهنا نجدُ هذه الميزة في روايات ناتالي الخوري غريب واضحة جليّة.

فالقارئ في رواية حين تعشق العقول يجدُ أنّها خيرُ أنموذج يُعبّرُ عن تنوّع الأمكنة وأهميتها في الوقت عينه. رحلة صوفي لمْ تكُنِ الرّحلة السياحية فحسب، بلْ هي رحلة معرفيةٌ استكشافية في عقائد وأديان ومذاهب وثقافات شعوب تلك البلدان. فلا يمكن أن نعدَّ مكانًا من هذه الأمكنة أنّه ثانويٌ أو هامشيٌ أو غير مهم، لأنّ كل هذه الأمكنة كانت تمنح السرد التطوّر المأمول في الحكايةِ الأم. وحتّى في رواية الطريق الرّابع، فالمكانُ له الحيّز الأبرز في التطوّر السردي لعموم الحكاية. ثمّ تأتي رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة، لتعبّر أجمل تعبير عن التطوّر التقني المهم الذي وصلَت إليه الرواية الجديدة التي منها روايات ناتالي الخوري غريب. في الرواية المذكورة آخرًا، نجدُ المدنَ الكثيرةَ في بلدانٍ مختلفةٍ، فنلحظُ هنا أنّ الكاتبةَ عارفةٌ في طبيعةِ وجغرافيّةِ وثقافةِ هذه الأمكنة. وهنا يكون العمل الأدبي رائعًا، كونه يُحيط أمكنته وشخصياتهِ برعاية وأهمية غير عبثية أو بالأحرى رعاية دقيقة، يتنقل سامح في الرواية في مدنٍ متنوّعةٍ ومختلفةٍ ثقافيًا وجغرافيًا.

كانَ العاملُ الاقتصاديُ الذي أذلّ سامح، هو الذي مكّن السرد وأعطاه المسوّغ في رحلتهِ. فالعملُ الذي يبحث عنه كلّفه أن يهاجرَ ويغتربَ من أجل الحصول على عملٍ يعيشه منه، وكما يقول الدكتور «باسم الأعسم»: «لقد كان العامل الاقتصادي

يمثّل الدافع الأساس والذي لعب دورًا بارزًا ومؤثّرًا في تحريك الأحداث والتأثير على سلوك الأشخاص وحياة الناس عامّةً»[1]، وهذا القول يتجلّى بكلِّ وضوحٍ في شخصيتَي سامح في رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة وشخصية آدم في رواية الطريق الرابع، إلا أن الفرقَ بينهما يكمن في طبيعة الحدث، أما من حيث الفكرة الأساس فهي واحدةٌ.

الصورةُ التي خلقتها المبدعة في ذهن المتلقي، هي صورةٌ حيّةٌ لأنَّ طريقةَ السّرد في هذه الأمكنة، كأنّها تتكلم عن مدينةٍ مولودة فيها وتعرف كل ما يخصّها. لذا، تكون الأمكنة منسجمة مع تعدد الأحداث الذي خلق وتباين الأمكنة، التشويق الذي يبحث عنه كل قارئ. فالمكانُ في الرواية الجديدة ليس واحدًا، بل هي أمكنة كثيرة متنوّعة ومتباينة ومختلفة، كأنّ الحياةَ أصبحت عبارة عن عالمٍ واحدٍ، ولا بدَّ من أن يتقاربَ هذا العالم مع بعضهِ البعض. الرواية العربية الجديدة اقتربت من العالم الغربي، وكثيرة هي الأساليب التي اتخذتها لتقرّب شعوب وثقافات الناس في كل الأرضِ نحو ثقافة عامة تذوب فيها كل الثقافات، وأطلق عليها مجازًا «الثقافة الإنسانية» التي ينبغي أن تدخل في باطنها كل الثقافات والفلسفات الأخرى. في هذه الرواياتِ الثلاث، نجد أن

(١) نقد السرد: ٢٥.

تنوّعًا ثقافيًا ينزع إليه السرد في خطابهِ، فهذه الرواياتُ المذكورة وجهت الخطاب السردي العام نحو غايةٍ إنسانيةٍ نبيلةٍ. وأنت لا تجد أن فرّقًا كبيرًا أو انتقاصًا من ثقافةٍ ما، كلُّ العقائد محترمة وإن كانت لا تتّفق والعقل أو أنّها تميلُ إلى الأسطورة والخرافة.

الأمكنة المتعدّدةُ أعطَتْ للرّوايةِ الانفتاح على عالمٍ كبيرٍ يضمُّ أناسًا كثيرين، الناس لهم اختلافات كثيرة ولكنهم بشر ويتشابه البشر في كثيرٍ من الصفاتِ. الرّواية سلّطت سردها على تلك الاختلاف ودخلت في عمقِ الذات الإنسانية المتباينة وتأملت فيها طويلًا، فبعض الشعوب متطوّرة جدًا وبعضها بسيط التطور، وبعضها الآخر لا تطوّر فيه. الكاتبة المبدعةُ تأخذُ القارئَ معها إلى تلك الأماكن في رحلةٍ سياحية، يُراد لهم أن يتأمّلوا في سنن وقوانين الحياة وأنظمتها وكيف تسير وإلى أين تسير!؟ أسئلةٌ كثيرةٌ تبثُها الكاتبةُ وهي أسئلةٌ تأمليةٌ أكثر منها أسئلة واقعية! لم يكن المكان إلا ذلك الفضاء الرّحب والكبير الذي نسيح فيه وفي عالمهِ ونحن نُسائلُ هذه الأمكنة عن طبيعتها وعن طبيعة أناسها، فالمكانُ ليس جمادًا بل يعتبرُ العنصر الحيّ الفاعل الذي له الدور المهم في العالم الجديد الذي وصلت إليه الحياة في ثوبها الجديد. من خلالِ المكان نتعرف على طبيعية الشخصية التي تعيش فيها، فطبيعة الجنوب تختلف عن طبيعة الشمال، وطبيعة الشرق تختلف عن طبيعة الغرب. وهكذا، فالاختلافُ هو الشيء الواقعيّ، وبما

أنّه كذلك، علينا أن نعيَ كيف يمكن أن يرسم المبدع شخصياتهم. فالشخصياتُ ليست جمادات أو أشخاصًا كارتونية! بل لا بدّ أن تكون صفة الحيوية والواقعية وأثر الانفعالات والدوافع، صفة متأصّلة في كلِّ شخصية. الابتكاراتُ التي تقدّمها المبدعة ناتالي الخوري غريب في روايتها حتّى على صعيد الأمكنة، هي ابتكاراتٌ واعيةٌ تخدم الرواية وتقدّم لها التطوّر اللازم والضروري في الحياة الجديدة. فالابتكارُ والتجديد حتّى على مستوى النقد يكون المبدع/ المنتج هو الأصل فيه، فلا تطوّر في الدرس النقديّ ما لم يكن هناك إبداع سردي تطبيقي له، وكما يقول الناقد العراقي «ياسين النصير»: «صحيح أن الابتكارات الروائية تخلق ابتكارات نقدية، كما حدث للرواية الجديدة والسريالية وغيرها من مدارس الأدب، كأدب الواقعية الاشتراكية مثلًا، حيث تولد الطريقة الفنية وكيفية التفكير بمنهجيتها النقدية ورؤيتها الخاصة، لكن النقد في أحيان كثيرة هو الذي يؤثّر في الكاتب، وهو الذي ينبّه المبدعين منهم إلى ماهو جذري في فنهم وهو يحدث التفاعل الإيجابي أو السلبي عند الكاتب»[1]. هذا القول قد يكون من الخطأ أن نأخذ به كله، لأنّه يمثّلُ وجهةَ نظر الناقد لا المبدع، فالإشكاليةُ واردةٌ هنا كون أيّهما أسبق، قول الناقد أم نصّ المبدع!؟ فالحكمُ في هذه المسألة يأخذ حيّزًا كبيرًا لا نخوض فيه، ونؤجّلها إلى مباحثٍ أخرى في وقتها.

(١) الرواية والمكان: ١٤.

هذا الوجودُ الحيّ للمكان، هو الذي منحَ العمل الأدبيّ هذه المرونة والجاذبية التي تُضاف إليه. فالمكانُ له الدور المركزيّ، الاهتمامُ في المكان وتنوّعهِ سمة الرّواية الجديدة التي صارت تنظر إلى الواقع فتحاولُ أن تتأقلم معه. صارَت الأماكن كلّها معروفة لدى القارئ والكاتب، ولا يستطيع المبدع أن يتجاهل دور القارئ الذي يبحث عن كلِّ شاردةٍ وواردةٍ في النصّ، لأنَّ وسائلَ المعرفة أو المعلومة متاحة، فقد وفّرتها برامج التواصل الاجتماعي! نجد المكان في روايات ناتالي الخوري غريب، يمثّل الصفة الحيّة في العمل وليس الجماد، الاهتمام به جاءَ بحسب الوظيفة التي يؤدّيها في عملية بناء العالم السردي.

المتأمّلُ في ثيمة وباء إيبولا مقارنة مع وباء كورونا من حيث الهلع الذي أصاب العالم وشغل الأطباء، يجدُ أنّ تناصًّا كبيرًا بين الحدثين، فتقول في رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: «**وفي كل يوم جديد، قلق جديد يراه في أعين الناس. أقاويل كثيرة، معلومات متضاربة حول الفيروس الجديد، وتدابير وقائية جديدة، وحالة طوارئ صحية. لمْ يعُدِ الْخوف من المرض فقط، الخوف عند أصحاب المحال، والمؤسّسات، من الديون المتراكمة التي لا يفهم أصحاب البنوك إلا موعد استحقاقاتها، الخوف من مرض فجائيّ يضطر المرء أنْ يخاطرَ بالدخول إلى مشفى مليءٍ بالفيروسات، والمحليون غير آبهين، إذ يعد معظمهم أن هذا الوباء**

ليس حقيقيًا، حقيقتهُ في أنّه من عمل منظمات مافيوية تريد أن تدمّر بلادهم، وبعض العناد، وإحراق سيارات الإسعاف، يمكن أن يقضوا على المرض، إذ اعتبر كثير منهم، أنّها محاولات لسرقة أعضائهم، وتسهيلًا لذلك أوهموهم بأنّ هذا المرض يُنقل عند لمس الموتى وضرورة عدم غسل موتاهم، وممارسة تقاليدهم الشعبية التي يؤمنون بها»(١). الحالة التي تصف بها هذا الوباء هي ذات الحالة التي عاشها كل العالم في أزمة وباء كورونا، والإشاعات والأقاويل حوله، والهلع والخوف هو ذاته من حيث الوصف. لكن وباء كورونا دخل كل العالم فكانَ وقعهُ أكثرَ من وباء إيبولا.

الوعي والتخلف:

تُثير الرواية العربية الجديدة العديد من المسائل المهمة، والأسئلة التي تريد إجابات منطقية. المثقف العربي (الروائي) نظرَ وما يزال ينظر إلى العالم المتقدم ويحاولُ أنْ يلتحقَ بركبهِ ويقفز بمجتمعهِ القفزة التي تجعله قريبًا من العالم الذي سبقه في سُلم المعرفة والتقنية. ظلَّ هذا الهاجس يثير الشخصية المثقّفة ويحفّزها أن تكتب الأعمال الإبداعية التي تُنظّر من خلالها إلى تأسيس المشروع النهضوي المعرفي. السؤال الذي شغل مخيّلة

(١) هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: ٧٤.

المبدعة؛ أين نحن من العالم الذي تطوّر ولحق بسُلم الحياة الجديدة؟ والمتأمل في رؤيتها في الأبحاث التي وصلت إليها الصين وكيف قامت الضجة ضدهم، فهي تقول أنّهم لم يتوقفوا عن البحث ومواصلة الجهود، إلا أنّهم لم يظهروا نتائجهم في وسائل الإعلام.

القارئ في رواياتها الثلاث، يجدُ أنَّ مسألة الوعي والتخلّف هي الظاهرة التي أخذت من السرد الكثير. وحينما نتأمل رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة وكيف وصل التطرّف الديني إلى ما وصل إليه، نجدُ أنّ الخطابَ الجديدَ هو خطابٌ ناقدٌ لمنظومةٍ من الفكر المتراكم، إلا أن المجال لم يُفسح له في السابق لظروفٍ معلومة فتوقيته في هذا الظرف ليس اعتباطيًا. ثمةَ مسألةٌ تُلمّحُ لها الكاتبة ضمنيًا، فهي ترى في الربيع العربي خيبة أمل أُصيبتْ بها الجماهير التي تأمل في التغيير، إلا أنّ الوضع أصبح من سيء إلى أسوأ. وهذه كارثة الكوارث التي مُني بها العالم العربي إبان ثورتهِ الربيعية!

ولعلَّ السمة البارزة في الرواية الجديدة التي تُعد روايات ناتالي من نماذجها، هي صفة التحوّل. التحوّل الذي يتم عبر حالةٍ صلبةٍ إلى سائلة أو العكس، لكنه ليس غالبًا، بل الغالب هو الهشاشة. إذ الصفة المميزة في ما بعد الحداثة أنّها هشّة ومستنسخة وبرّاقة،

فالانتقالُ الذي طرأ على الحياة الجديدة هو انتقال من الصلب إلى المرن، ولعلَّ التعريفَ العميق الذي يمكن أن يُعرّف به التحوّل هو تعريف الباحث «مشتاق سالم عبد الرزاق» في رسالته التي قدمها إلى جامعة البصرة- كلية الآداب للحصول على شهادة الدكتوراه في الأدب، حيث عرّف التحوّل بأنّه: «... وبهذا يمكن تعريف التحول بأنه الرؤية المثالية الكونية للخطابات العامة، وهي تحاول توظيف العلوم الإنسانية المتنوّعة عبر إجراءات تطبيقية تتناسب ومعطيات كل مرحلة من مراحل تلك الرؤية التي يترتّب عليها قراءة جديدة لكل نوع من تلك العلوم الشاملة، ولا سيما عالم الرواية كونه خطابًا شموليًا»[1]. وهذا التعريف يتناسب ومعنى التحول الذي ورد في روايات ناتالي الخوري غريب الثلاث، فهو تحوّل يتّسم بالتنوّع الذي يستخدم العلوم الإنسانية في الانتقال من حالة الصلابة إلى حالة المرونة. الزمنُ الذي يكون بين التحوّل هو زمن غير هامشي، فهو يعطي للرواية الجاذبية والمقبولية الكبيرة عند المتلقي، لأنّ هذا الزمن أشبه بالمخاض الذي يحدث بين عالمين اثنين. عالمان متباينان، أشبه بعالم الطفل وهو ينتقل من بطن أمهِ إلى عالم الحياة الدنيا. فزمن الانتقال الذي يكون قبل وأثناء الولادة هو الزمن الحرج والخطر، يكون التوتّر فيه قد بلغ أقصى غاياته، وكذلك النص الأدبي فإنّه يتشابه مع عالم الطفل

(١) تحول الخطاب الروائي في العراق: ١٢.

لأنه يختمرُ في مخيلة المبدع ويحدث التوتر والتشويق والشد أثناء الكتابة. وطبيعيٌ أن ينتقلَ هذا الشد والتشويق إلى القارئ الذي يتلقى النصّ جاهزًا، وكما يقول الدكتور السيد إبراهيم في كتابهِ (نظرية الرواية): «نأتي بعد ذلك إلى السؤال: لم كانت فكرة التحويل التي طرحها تودوروف مما يعين بصفة جوهرية على فهم طبيعة القصة، والجواب عند تودوروف أن القصة تقوم على التوتر بين عنصرين اثنين، الاختلاف والتشابه، واستغراق القصة في أحد هذين العنصرين دون الآخر يحيلها إلى لون من الخطاب لا يصدق عليه اسم القصة، فلو افترضنا أن المسند يمضي في القصة كلها بغير تغيير، لوجدنا أنفسنا في إطار الببغاوية المتحجّرة تجعلنا خارج حدود القصة. كذلك لو لم تشبه المسندات بعضها بعضًا لكنا أمام نوع من الكتابة الوثائقية يعتمد كلية على عنصر الاختلاف؛ فالعلاقة السطحية التي تقوم بين جملة من حقائق تساق على نحو متتابع لا تنهض عنها قصة؛ إذ لا بد أن توضع في نظام يقيم بينهما آخر الأمر عناصر مشتركة. ثم إن التحويل بعد ذلك كله ما هو إلا جماعٌ من الاختلاف والتشابه، فهو يربط حقيقتين مختلفتين معًا من دون أن يصيرا شيئًا واحدًا»[1]. وفي هذا القول أوضح الدكتور السيد إبراهيم الكثير من الأشياء التي تعرف مفهوم التحوّل.

(١) نظرية الرواية: ٦٤.

انهيار السرديات الكبرى:

في الحياةِ الجديدةِ انهارت العديد من السرديات التي كادت أن تكون حتّى فترة الحداثة كبرى ولها مركزية مهمة وكبيرة، إلا أنّ تيار ما بعد الحداثة جاءَ بمفاهيم جديدة جعلت من هذه السرديات تنهار وتتهاوى. ومن هذه السرديات الكبرى:

أوّلًا: الله

يعتبرُ الرب (الله سبحانه وتعالى) سرْديةً كبرى في كل السرديات. حتّى وقت قريب، بدأت الرواية الجديدة تحاولُ أنْ تتجاوزَ مرحلةَ التسليم إلى مرحلة الشك والتساؤل، ولو تأملنا السردية الجديدة التي جاءت بها روايات العينة التي درسناها، نلمحُ الكثير من الإشارات المباشرة الصريحة التي توجّه خطابها لله تعالى. تقول الكاتبة عبر تدخّلها: «**وكان الله هو الغائب الأكبر...**»[1]. في لحظة التفاعل أو في وسط لجّة المشاعر التي تصل مرحلة عدم تحمّل السارد نفسه إلا أن يتدخلَ بصورةٍ مباشرةٍ، التدبّر في القول يجدُ أنَّ ثورةً كبيرةً في ذات المبدعة تفاعلت مع ما سردَتْهْ بردةِ فعلٍ واضحة الأثر، فهي تتدخل في لحظاتٍ وتختفي في لحظاتٍ كثيرة. الخطاب الجديد أو التقنية الجديدة في الرواية يكمنُ في قدرةٍ المبدع على السّيطرة أو التوظيف الصحيح في الدخول أو

(١) هجرة الآلهة والمدائن المجنونة: ٩.

الظهور في الوقت المناسب. هي خشبةُ مسرحٍ، ولكن عليك أنْ تكونَ مستعدًا في اللحظة الصحيحة وليس في كل الأوقات. ما وصلت إليه الرواية الجديدة، هو أنّها اهتمت وقبلت دخول المبدعة في الفرصة والتوقيت الملائم للحدث. فالمتعمّق في شخصية (سامح) في رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة، يجد الانكسار الكبير في داخل نفسهِ وكان وصف الكاتبة بديعًا لحد الدهشة التي جعلَتْها تدخل على خشبة مسرح الحدث وتسهم في تطوّر الخطاب الشخصي. هي إضافة لا بدّ منها، فالكاتبة لمْ تتدخلْ إلا بعد أن صارَ لزامًا عليها أن تدخلَ لتسهم وتشارك في الفعل الروائي/ الدرامي. مشاركة المبدعة مع شخصيتها لم تكن إلا مشاركة ضرورية لا بديّة لزيادة التفاعل الدرامي على المشهد المؤلم في الرواية. سردية الله هي سرديةٌ كبرى، ولكن خطاب ما بعد الحداثة لم يدع سردية كبرى إلا وبدأ بتقسيمها التقسيم الممهد لإزالة صفة القدسية عنها، وهذا تمّ عبر مقدمات كثيرة، فالإزالةُ لمْ تأتِ طارئة أو مفاجئة، بلْ قُدِّمَ لها بتمهيدٍ طويل من التساؤلات حتّى تمّت الصياغة النهائية في اللحظةِ المناسبة التي انبثقَ عنها الخطاب الجديد. فتلاشت السردية الكبرى (الله) في الخطاب الروائي العام، الحروبُ والكوارثُ والخيبة والعامل الاقتصادي... كلها كانت عوامل مُمهدة للانهيار الكبير، والظروفُ السيّئة تؤثر على عقائد الناس أكثر من كلِّ شيءٍ آخر. ما تزال

مقولة الفيلسوف الألماني حمّالة أوجه كثيرة من وجوه التأويل ولم يحسم الأمر فيها. فهو يقول بشأن كثرة الناس في هذه الدنيا وكأنّه يخاطب الرّب عن سبب خلقه كل هؤلاء الناس، ويملي عليه بأن العديد أو الكثرة منهم زائدة عن الحاجة ولا نفع يرجى من وجودهم أحياء في هذه الدنيا، إذ يقول: «يوجد العديد من المبشّرين بالموت، والأرض تزخر بأناس يجب تبشريهم بالتحوّل عن الحياة، الأرض مليئة بأناسٍ يزيدون عن الحاجة، والحياة تفسد من كثرة الناس، ليتنا نحول أولئك الناس عن الحياة وإلى الوسيلة للحياة الأبدية[1]. هذا خطابُ الفلسفة الحديثة، ولكن لو تأملنا في خطاب الفلسفة الجديدة، لوجدنا أنّها صارت لا تصرّح بوضوحٍ وجرأة كالفلسفة الحديثة. فالفلسفةُ الجديدةُ تركت الأمر للتقنيات الرأسمالية الجديدة التي ستقتل الإنسان وتُنحيه عن العمل، وناهيك عن تطوّر الآلات وموت فرص العمل عن ملايين البشر. لكن الفلسفة الجديدة أو قُل التقنية الجديدة، خلقت فرصًا أخرى كالتسويق والإعلام عبر السوشيال ميديا وغيرها، فهي قتلت أعمالًا وخلقت أعمالًا جديدة!

الله، في الفلسفةِ الحديثة كان موضعَ جدلٍ كبير بين أناسٍ يعرفونه أو أنّهم لا يعرفونه، يريدون أن ينزلوه إلى الأرض ليدرسوه

(١) هكذا تكلم زرادشت: ٢٨.

ويتعرّفوا عليه، فهو المعروف والمجهول في الآنِ ذاتهِ، ويقول جيمس كولينز: «شعر الفلاسفة المحدثون -كغيرهم من المفكرين في أي عصر آخر- بما تنطوي عليه الأقوال الحاسمة من جاذبية، فذهبوا إلى أنّه: إما أن تكون لنا بصيرة نافذة إلى الوجود الإلهي، أو أننا لا نعرف على الإطلاق شيئًا عن الله. وعلى العكس من ذلك، كانت وظيفة العقل النقدي، أن يضع التحفظات على هذه الأقوال المتطرفة، ولم تكن المسألة مسألة درجة في المرتبة الأولى: أعني أننا نستطيع أن نعرف القليل عن الله، ولكننا لا نستطيع أن نعرف عنه كل شيء، بل الأحرى أنّها مسألة نوع، فثمة طرق نستطيع أن نعرف فيها الله، وطرق أخرى لا نستطيع أن نعرفه فيها»[1]، هنا يذكر جيمس القولين معًا، القولان يوضّحانِ الخلاصة لما وصلت إليه الفلسفة الحديثة، ولكنها مهدت الطريق إلى الفلسفة الجديدة في أن تضع الله في السرديات الكبرى التي انهارت ولا بدَّ لها أن تنهارَ بحكمِ الظروف التي طرأت واستجدّت على الحياة الجديدة. وطبيعيٌ أن تصلَ الحالة المأساوية وضعف الأمل وشراسة الحياة القاسية، إلى مرحلة تجعل المرء يلجأ إلى الذات العُليا ليسألها أو يُسائلها عن سبب ما يحصل وعن سبب سكوتها أو سكونها إزاء ما يفعله الذين يتحكّمون بمقاليد حياة الملايين من البشر.

(١) الله في الفلسفة الحديثة: ٥٥٤.

ثانيًا: الدين

دخلَ الدين ضمن قائمة السرديات الكُبرى التي انهارت قيمتها بسبب ضربهِ من المركز، وانهيار الدين جاء عبر انقسامهِ وتجزئتهِ إلى وحدات صغيرة كثيرة، كل وحدة من هذه الوحدات شكّلت لنفسها سردية خاصة بها. وهكذا صار الدين يُشكّل عبئًا على الناس نتيجة استغلالهِ لقتل الناس، ولأنّ في كلّ دين فسحة أو منفذ ضيّق يدخله المخرّبون ليستغلّوه الاستغلال الذي يريدونه! وهكذا حصل مع التنظيمات المتطرّفة التي هي تنظيمات دينية صرفة! كتنظيم الدولة الإسلامية- داعش وغيرها من التنظيمات الأخرى-، المهمُ أنّ الدين حُسِبَ من السرديات التي ضُربت من مركزها بسبب هذا الاستغلال الذي تمّ بالصورة الدموية. ورواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة، تُمثّل أنموذج هذه المعالجة السردية التي نُنظر إليها. فهي رواية تراجيدية بامتياز، ودرامية أيضًا، ويكاد أنْ يكون ثلثاها يدورُ حول الأزمة السورية أو قُل أزمة الإسلام السياسي، فالتنظيماتُ الدينيةُ المتطرّفةُ في سوريا والعراق، هي الحاضرة الأبرز في السرد. والقارئ للرواية، سيأخذ انطباعًا عن كيفية الخروج من الأزمة ويقارن النتائج، سيجد أن نبوءة أو قُلْ سردية الكاتبة، كانت تتّفقُ والنتيجة النهائية التي وصلت إليها أزمة هذه التنظيمات. فالرواية من الروايات التي يكون خطابها السياسي واضحًا. الروائيةُ في هذه الرواية أمسكت

القارئ رغمًا عنه في معرفة مصير ما ستؤول إليه النهاية المؤلمة، فالبدايةُ كانت مُدهشة وصادمة والدخول سريع إلى حِبكةِ الرواية، أعطى التشويق الكبير والكثير في الاستمرار. المبدعة لم تُقدّم وجهة نظرها مباشرةً في النصّ، هي التزمت الحياد كثيرًا وأعطت الصلاحية للشخصية أنّ تحكي، ولعلّ خلع الزيّ الديني يمثّل رمزية هذا النفور من الدين لئلا يتشابه الزيّ مع هؤلاء القتلة. سامح الذي قرر أن يخلعَ الزي الديني جاء بسبب الصدمة الكبيرة أو المفارقة التي وصل إليها عبر ذهول وحيرة كبيرة. الدينُ لما يُمثله من قيمة روحية في نفوس الناس، هو أيضًا يحافظ على بثِ القيم الأخلاقية بين البشر، ونجح الدين في هذا كثيرًا. السؤال الذي يسأله القارئ؛ أين نجد الكاتبة في رؤيتها للدين؟ الجوابُ عن هذا تبدو صعوبته عند الكاتبة، كونها تستند على مرجعياتٍ ثقافية كثيرة وهي متمكّنة من أدواتها الكتابية، فلهذا يصعب على المتلقي أن يعرفَ قصديتها من خلال الأسلوب. وكما يقول الناقد د. عبد الله إبراهيم: «يتّصل الأسلوب بمرجعياتهِ الفكرية، ولا ينفصل عنها تحت وهم الإخلاص لمجموعة من القواعد الموروثة. لن تنفصل الأداة عن موضوعها، ولن ينشق الحامل عن محموله»[1]، والمرجعياتُ الثقافية الفكرية للمبدعة ناتالي الخوري غريب كثيرة، وكثرتها بتنوّعها وغناها المعرفي. فالأسلوبُ الذي

(١) السردية العربية الحديثة: ٦٠.

تكتبُ به، يكاد يحمل العديد من أوجه التأويل، وكلّ وجه يتباين ويختلف عن غيره. فهي تارةً تتقنع بشخصيات رواياتها، وتارةً تُصرّح بنفسها، وأخرى تدع الخطاب مبطّنًا يحمل لغزه، وشفرته هي بيد قارئ نهم يعرف القصدية من خلال ثقافتهِ الواسعة.

الدينُ كسردية كبرى سقط السقوط السريع نتيجة استغلالهِ من قبلِ قوى الشر وتكيّف خطابهِ نحو غاياتٍ بربريةٍ لم تراعِ حرمة إنسانية ولمْ تستثنِ أيّ شيءٍ من شرّها! ورواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة، كان خطابها يعالج هذه الثيمة. فلو تأملنا في مسألة خلع الزيّ الديني والتحوّل إلى غيره، وعدم الرّجوع إليه، فهذا يدلُ على شيءٍ أصاب الإنسان. هذا الشيء هو الخيبة الكُبرى التي جعلت من الشخص الذي يعمل رجل دين ينفر منه ويبرأ من كل ما يمتّ إليه بصلة! هذا ما أصاب الإنسان العربي في الحياة الجديدة وبالأخص بعد أزمات أو لنقل خيبات الربيع العربي، الربيع الذي تحوّل إلى صيفٍ حارقٍ دمويٍ، كان الإنسان هو السعر الأرخص في هذه الثورة! وثمن الحرية هو روح الإنسان وكرامته وحتّى دينه، يا لها من قاسيةٍ هي الحياة إذن!

حتّى فكرة التقديس التي هي فعلٌ إنسانيٌ أصبحت تأخذ نمطًا آخر غير السابق، فالسخريةُ من التقديسِ ليس لأنّه فعلٌ إنّسانيٌ، بل بما يقوم عليه من استغلالٍ بشعٍ لإنسانيةِ الإنسان. هي توجّه

النقد الضمني إلى طريقة الاستغلال البشعة بحق الإنسان، كأنّها تقولُ إذا كان التقديس صفةً إنسانيةً فعلامَ يقتل الإنسان من أجلها! وهنا تمثل وجهة النظر هذه، خطابٌ جديدٌ كلّ الجِدة كون هذه الجرأة جاءت بعد سلسلةِ انهياراتٍ في السّرديات الكبرى. جاء على لسان آدم في رواية الطريق الرابع ما نصّه: «كل الأمكنة هي هي! التقديسُ صفة إنسانية ينزعها الناس من أنفسهم ليسلّموها إلى سلطة أعلى تتحكّم بهم وتبيعهم إيّاها»[1].

الأب:

الأبُ من السرديات الكبرى التي انهارت وتلاشت مركزيتها، والمثال الأوضح هو رواية حين تعشق العقول، فوالد صوفي يمثّل هذا الأب. الانهيارُ هو سقوط المركزية، والمتأمل بخطاب فلسفة ما بعد الحداثة، يجدُ أنّها ضربت المركز لتشتت الأجزاء أو ليسهل انهيار باقي المركزيات الأقل من مركزية من الأب.

الأم:

لعل مركزية الأم هي الأكثر انهيارًا من الأب، تجلّت بوضوح في المثال الذي نطبّق عليه في رواية الطريق الرابع، إذْ تركتْ ابنها وهربت أو رفضته لأنه ولد مشوّه. فالابن عاشَ حياةً حافلةً بالألمِ

(١) رواية الطريق الرابع: ١٣٤.

والفقدِ والوجعِ، والده توفي وبقي بلا أهل أو أقارب تحتضنه. عاش في الميتم الذي قضى الكثير من سنوات عمره فيه، كان يعيش الألم بصورةٍ يوميةٍ، وذلك حينما تأتي العوائل لتتبنّى أحد الأطفال، لكن لمْ تأتِ عائلة وتقرر أنْ تتبناه لأنه مشوهٌ! المبدعةُ ناتالي الخوري غريب كانت تكتب بحسٍّ إنسانيٍ عجيبٍ وتصوّر حالة المشاعر والألم التي عاشتها الشخصية بصورةٍ كأنها مخلوقة بواقعية حيّة. فقدْ نجحَتِ الكاتبةُ بأن جعلت الشخصيةِ تُعبّرُ عن مشاعرها دون سلطان من المبدعة عليها، لأنّ صاحبَ الألم هو الأولى بأنْ يعبّرَ عن وجعهِ. فالأم لمْ تمثّلْ في نفس الابن أي أهمية أو مركزية، هنا مثّلتِ القصّة في هذه الرواية صورة الانهيار السردي في مركزية الأم.

الحريةُ بوصفها مفهومًا:

الحريةُ في الخطاب الجديد للسرد، ليستْ بمعنى فك القيود والانطلاق والحركة في الفضاء اللامتناهي، بل هي تعني الحرية في قولِ أيّ شيء والحرية التامّة في إطلاق أيّ سؤالٍ أنطولوجي يخص كل العقائد أو الأديان أو المذاهب أو حتى الرب ذاته! فالحريةُ الجديدة أو قلْ في خطاب السرد الجديد، هي أن تملك حرية الاختيار، اختيار البلد، والدين، والعائلة التي تريد، فهي باختصار: الحريةُ أن تنتمي إلى من تريد: إلى البلد الذي تريد، إلى

الدين الذي تريد، إلى العوائل التي تريد.

الحريةُ أنْ تعيشَ مسرورًا متصالحًا مع ذاتك، مع هُويتك، مع انتمائك.

الحريةُ أنْ تُريدَ ألا تنتمي، وأن تعيش إرادتك، أو أن تنتمي إلى من أنت تريد، إلى من يشاركك في طموحاتك، وفي تطلعاتك، وفي رؤيتك.

الحريةُ أنْ تؤسّسَ هويّةً لا تُنزع منك أو تُسلب، إلا إذا شئت أنت تبديلها لتبدّلٍ في رؤيتك وتطلعاتك»[1]، الحريةُ وفق هذه المفاهيم، حريةٌ شخصيةٌ وليست جماعية، هي تحترم الفرد وتحترم خصوصيته في اختياراته.

التركات الاستعمارية:

الانتقادُ الذي توجّهه الرواية الجديدة، يُخاطب عبر لغةٍ فيها من الأسى الشيء الكثير. ولأنّ وسائل التواصل بين العالم صارت واضحةً جدًّا، فلا يخفى عن أعين البشرية الذين يسكنون أقصى شمال الأرض عمّا يحصل في أقصى جنوبها. فالروائيةُ ناتالي تُقارن بين التركات أو المخلّفات التي يتركها المحتل بعد رحيله، وهذه التركات منها ما يكون إيجابيًا ومنها ما يكون سلبيًا مدمّرًا،

(١) حين تعشق العقول: ٨٥.

تقول: «**لا أدري لماذا أراني مجدّدًا أقارن هذا المثلث بين البلدان الثلاثة: الهند- ليبيريا- لبنان. أقلّه، في لبنان أيضًا حين استعمرنا الفرنسيون، تركوا صروحًا تعليمية، ومن قبلهم تركوا قلاعًا. أما من بعدهم، فتركوا فتنًا وثورات لا تنتهي**»[1]. فهذه المقارنة تدينُ الاستعمار بدءًا من تسميتهِ، لكنها تقارن نكاية بما جاء بعده. فالذين جاءوا كانوا سيئين للغاية لدرجة أنّهم تركوا وراءهم فقط الفتن والثورات! هذا انتقادٌ عقليٌ بالدرجةِ الأولى، لأنّ الصروح والعمران هي عمل العقل الإيجابي، أما الفتن والثورات فهي نتيجة النفوس المريضة التي تحمل الأمراض المعقّدة في ذاتها، والفرق بين النفس والعقل واضحٌ وبيّن.

إنَّ الإنسانَ كائن تاريخي وسلوكه لا يُملى عليه انطلاقًا من إرثه البيولوجي فحسب، وإنما يكون للثقافة سلطة وأيما سلطة في تحديد زوايا النظر. المجهر الثقافي هو الذي يرتب من خلاله علاقته بالطبيعة وبـ «نحن» الجماعي الاجتماعي وحتى بالأنا الفردي الذي هو، وكما أشرنا من قبل، نتاج تاريخي اجتماعي ثقافي ومن هنا تطرح إشكالية العدوانية والتفرد والثقافة[2].

(١) حين تعشق العقول: ٤٨.

(٢) الثقافة الجنسوية الثقافية الذكر والأنثى ولعبة المهد: ٥٤.

الأسئلة الأنطولوجية:

هي أسئلةٌ متمرّدةٌ، كاسرةٌ لحالة الجمود، ورافضةٌ للأجوبةِ المعلّبةِ الجاهزة. هي أسئلةٌ لا ترضى إلا بأن تحوّل هذه القناعات القارّة منذ أزمان طويلة إلى أجوبةٍ تفتح للذهن طرقًا جديدة في اكتشافاتٍ جديدةٍ، هذه الأسئلةُ بواباتٌ لأجوبةٍ تكون السبب الذي ينهض بالواقع الذي جعل العرب رهينة لسطوة الفكر القدري. ولعلَّ مقولة الدكتور أحمد برقاوي الذي قال: «غير أن أهم ما يمكن أن ينجزه العرب اليوم هو التحرّر من سطوة الفكر القدري عليهم، وأن لا يجعلهم ركودهم الممل ضحايا الاقتناع بجبرية مطلقة في التاريخ يطمئنون إليها لدفع البلاء عن أنفسهم، البلاء الذي ينتج عن الفعل- الممارسة والتفكير بزعزعة الأرض الآسنة»[1]. هذه الأرض الآسنة هي التراكمات التي جعلت القاعدة الداخلية للعقل العربي مقتنعة أو بالأصح راضخة ومسلّمة للقناعات التي ترسّخت بفعل عوامل كثيرة لتصبح أفكارًا قارّة، يصعبُ اجتثاثها برواية أو روايتين أو حتى مئة! فالمسألة تحتاج إلى جهودٍ فكريةٍ مكثّفةٍ وأدبيةٍ. لذا، تُصنّف روايات ناتالي الخوري بأنّها من الروايات التي جعلت من السرد مادة فكرية تُخاطب العقل العربي وتحاولُ أنْ تُغيّرَ تلك الترسبات القارّة وهي خطابات تتخذ من

(١) الفكر العربي الحديث: ٩.

الفلسفةِ وأسئلتها الوجودية الآلية التي طوّرت السرد وجعلت منه الاشتغال الفكري والمعرفي، ومن تلك الأسئلة الجريئة الباب لأسئلةٍ غيرها. وكانت الذات الإلهية من بين تلك الأسئلة، تقول: «**ربي، من أنت، وأين تكون؟ أتكون فكرة نلهي أنفسنا بها؟ نستر بها ضعفنا ونرمي عليها أثقالنا؟ هنا أنت أم هناك؟ أم أنّك وهم من خيالات ناس عشقت الأساطير فأحيتك خرافة في أذهان الأجيال؟ فخلقت ما يسمى بالثواب والعقاب، حتى لا تعود شريعة الغاب ويأكل القويّ الضعيف**»[1]. هذا النص العميق والجريء، يحملُ في باطنه القلق الوجودي الذي يعيشه الفرد العربي، القلق الذي جعل من هذا الركود وسيلةً ليلجأ الإنسان إلى كلِّ خرافةٍ وأسطورةٍ ويتّخذ منها ما يجعله مطمئنًا.

(١) حين تعشق العقول: ٣٢

فهرس المحتويات

عينة الدراسة..... ٧
تقديم ١١
الفصل الأول: قراءات ٥١
مزاج القارئ..... ٥٢
اختيارات القارئ..... ٥١
الرواية ديوان العرب الجديد..... ٥٣
وظيفة العنوان..... ٥٧
العنوانات الاعلامية ٥٨
رواية حين تعشق العقول..... ٦٣
رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة ٦٩
رواية الطريق الرابع..... ٧٣
الاستهلال الروائي..... ٧٥
الاستهلال في رواية حين تعشق العقول..... ٧٨

الاستهلال في رواية هجرة الآلهة والمدائن المجنونة ٨١
الاستهلال في رواية الطريق الرابع ٨٥
أساليب بناء الرواية الجديدة ٨٧
الأسلوب التناوبي ٨٧
الأسلوب التتابعي ٩٣
أسئلة العبث ٩٣
تشكيل الرواية الجديدة ٩٧
البحث عن العدالة ١١١
الفصل الثاني: القراءات الداخلية ١١٣
السردية الكبرى ١١٤
إشكالية المصطلح ١١٥
هشاشة الأصنام ١١٧
التسامح الديني ١٢٣
الحياة الروائية السائلة ١٢٧
القلق الوجودي ١٢٨
الثقافة السائلة ١٣١

الأمكنة الروائية ١٣٤
الوعي والتخلف ١٤٠
انهيار السرديات الكبرى ١٤٤
الله ١٤٧
الدين ١٤٨
الأب ١٥١
الأم ١٥١
الحرية بوصفها مفهومًا ١٥٢
التركات الاستعمارية ١٥٣
الأسئلة الأنطولوجية ١٥٥
مراجع الكتاب ١٦٠

مراجع الكتاب

١- جوف، فانسون، القراءة، تر، محمد آيت لعميم و شكير نصر الدين، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٦.

٢- اشهبون، عبد المالك، العنوان في الرواية العربية الحديثة، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١١.

٣- حسين، د. خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين.

٤- الزبيدي، الزبيدي، في فن الرواية، حوارات مع أدباء نوبل، دار قناديل للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٨.

٥- غريب، د. ناتالي الخوري، حين تعشق العقول (رواية)، دار سائر المشرق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٥.

٦- الجزار، د. محمد العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٨.

٧- باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٨٧.

٨- غريب، ناتالي الخوري، هجرة الآلهة والمدائن المجنونة (رواية)، دار سائر المشرق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٦.

٩- يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٢.

١٠- النصيّر، ياسين، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٩.

١١- العاني، د. شجاع مسلم، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ١٩٢٨- ١٩٨٠، من إصدارات دار الشؤون الثقافية العامة- وزارة الثقافة العراقية، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٩.

١٢- حمداوي، جميل، السيميوطقيا والعنونة، عالم الفكر، المجلد ٢٥/ العدد ٣/ مارس ١٩٩٧.

١٣- كولدمان، ساروت، روب كرييه، مويلو، ترجمة: رشيد بنحدو، الرواية والواقع، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٨، الناشر عيون المقالات، المطبعة دار قرطبة.

١٤- الحجري، إبراهيم، الرواية العربية الجديدة السرد وتشكل القيم، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٤، دار النايا للدراسات والنشر.

١٥- الماضي، د. شكري عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، منشورات سلسلة عالم المعرفة في دولة الكويت، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨.

١٦- جون هال ووليام بويلوور ووليامز شوبان، مقالات ضد البنيوية، ترجمة: إبراهيم خليل، دار الكرمل، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٦.

١٧- لودج، ديفيد، الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٢.

١٨- كريستيفا، جوليا، علم النصّ، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩١.

١٩- النعيمي، أ.د. فيصل غازي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، دار ماشكي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٢٠.

٢٠- كونديرا، ميلان، فن الرواية، ترجمة: د. بدر الدين عرودكي، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٩.

٢١- شهاب أحمد، د. سامي، سرد ما بعد الحداثة (رواية سابع أيام الخلق) مفتاحًا إجرائيًا، دار الحامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٦.

٢٢- النصير، ياسين، الرواية والمكان، مطبوعات دار الشؤون الثقافية العراقية- بغداد، الموسوعة الصغيرة (١٩٥).

٢٣- د. إبراهيم، السيد، نظرية الرواية (دراسة نقدية لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨.

٢٤- عبد الرزاق، مشتاق سالم، تحول الخطاب الروائي في العراق، رسالة إلى مجلس كلية الآداب جامعة البصرة وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها، بإشراف الأستاذ المساعد د. ضياء راضي الثامري، سنة ٢٠١١.

٢٥- نيتشه، فريدريك، هكذا تكلم زرادشت، الناشر: المركز الدولي للصحافة والنشر والتوزيع ش.م.م. وكلاء التوزيع: دار ميوزك- دار البشير- دار إي بي سي.

٢٦- كولينز، جيمس، الله في الفلسفة الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٨.

٢٧- نوسي، عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الأدبي (البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة)، شركة النشر والتوزيع والمدارس، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٢.

٢٨- الكردي، د. عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٦.

٢٩- إبراهيم، د. عبد الله، السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٣.

٣٠- لحمداني، د. حميد، النقد الروائي والإديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٠.

٣١- تودوروف، تزفطيان، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٥.

٣٢- جمعة، مصطفى عطية، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة الذات- الوطن- الهوية، دار الوراق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١١.

٣٣- الحميري، د. عبد الواسع، ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة

الأولى، سنة ٢٠٠٩.

٣٤- بنيفيست، إميل، الذاتية في اللغة، ترجمة: حميد سمير/ عمر حلي، نوافذ ع٩، سبتمبر / أيلول، سنة ١٩٩٩.

٣٥- رحيم، سعد محمد، سحر السرد- دراسات في الفنون السردية (الرواية، السيرة والسيرة الذاتية، أدب ما بعد الكولونيالية، أدب الاستشراق)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٤.

٣٦- الميلود، عثماني، التخييل موضوعا للتفكير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة٢٠٢٢.

٣٧- ستور، وول، علم رواية القصص، ترجمة: مأمون الزائوي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٢١.

٣٨- أبو لبن، د. زياد، توفيق، د. زهير، الرواية والفلسفة، دار الخليج للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٢٠.

٣٩- محفوظ، عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٩.

٤٠- كوري، مارك، نظرية السرد ما بعد الحداثية، ترجمة: السيد إمام، دار شهريار، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٢٠.

٤١- الأعسم، د. باسم، نقد السرد، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٤.

٤٢- محمد، كه يلان، مأدبة السرد حوارات في صنعة الرواية، دار قناديل للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة ٢٠٢٣.

٤٣- دولة، سليم، الثقافة الجنسوية الثقافية الذكر والأنثى ولعبة المهد، مركز الإنماء الحضاري و دار المحبة، طبعة سنة ٢٠٠٩.

٤٤- برقاوي، أحمد، الفكر العربي الحديث، منشورات جامعة دمشق كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٤.

٤٥- كتاني، د. ياسين، شعريّة الحداثة في الرواية العربية، الرائد للنشر والتوزيع، سنة ٢٠١٤.

٤٦- بو عزة، محمد، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، دار الأمان، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٤.

٤٧- نيتشه، فريدريش، ما وراء الخير والشر (تباشير فلسفة للمستقبل) ترجمة: جيزيلا فالور حجّار، مراجعة: موسى وهبه، جار الفارابي، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٣.

٤٨- وايت، هايدن، محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ترجمة: نايف الياسين، مراجعة: فتحي المسكيني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، مطبعة كركي، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٧.

٤٩- العمامي، محمد نجيب، الذاتية في الخطاب السردي، دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١١.

٥٠- عبيد، د. حاتم، في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٣.

٥١- زعلة، علي، الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري، إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، سنة ١٤٣٦هجرية.

سيرة ذاتية:

الاسم الثلاثي: ناتالي الخوري غريب.

المهنة الحالية: أستاذة في ملاك الجامعة اللّبنانيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، برتبة «أستاذ»، قسم اللغة العربيّة وآدابها. متخصّصة في الأدب الصوفي والفلسفي.

الشهادات العلمية: حائزة:

- إجازتين تعليميتين: في اللغة العربية وآدابها والفلسفة (الجامعة اللبنانية).
- دبلومي دراسات عليا، في اللغة العربية وآدابها (جامعة الروح القدس الكسليك) والفلسفة (الجامعة اللبنانية).
- دكتوراه في اللغة العربية وآدابها (الجامعة اللبنانية).

الكتب المنشورة:

١- القلق الوجودي في شعر ميشال الحايك.

٢- ميخائيل نعيمه وكمال جنبلاط، شاعران في معراج الصوفيّة.

٣- المقامات الصوفيّة في شعر ربيعة أبي فاضل.

٤- الشعر العربي الحديث، مقاربات فلسفيّة ومغالطات صوفيّة.

٥- سيميائية العناوين في الشعر العربي المعاصر.

في الرواية:

- حين تعشق العقول، دار سائر المشرق، ٢٠١٥.
- هجرة الآلهة والمدائن المجنونة، دار سائر المشرق، ٢٠١٦.
- الطريق الرابع، دار نينوى، ٢٠٢١.
- العابرون، مجموعة قصصية، دار الإبداع، ٢٠١٨.

في المقالة: أزاهير العبث.

النشاطات الثقافيّة والعلميّة:

- مقرّرة اللجنة الثقافيّة في الجامعة اللبنانيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الفرع الثاني، ٢٠١٤-٢٠١٥-٢٠١٦.

- عضو لجنة مركز الأبحاث، الجامعة اللبنانيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة للعام الجامعي ٢٠١٨-٢٠١٩.

- عضو لجنة قبول مشاريع رسائل دبلوم الدراسات العليا، في عمادة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ٢٠١٨-٢٠١٩.

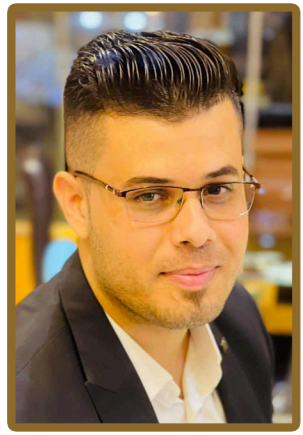
- عضو لجنة قبول مشاريع أطاريح الدكتوراه في المعهد العالي للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة اللبنانية، ٢٠٢٢-٢٠٢٣.

- العديد من الأبحاث الأكاديميّة المنشورة في مجلات علميّة.

-عشرات المقالات الأدبيّة والنقديّة المنشورة في صحف لبنانيّة وعربيّة.

البريد الإلكتروني: nathaliekhourygharib@gmail.com

إبراهيم رسول



جديد الخطاب السردي

في روايات ناتالي الخوري غريب

إذا كانتِ النّصوص تُقدمُ لنا الجمال والمُتعة فإنَّ النقدَ هو برهانُ المتعة، ففي هذه النزهة النقدية يأخذنا الناقد الواعد إبراهيم رسول إلى عوالم الروائية اللبنانية ناتالي الخوري غريب ليكون الفنار الذي نستكشفُ ونرى منه عوالم النصوص ورموزها الخفية. إنَّها قراءةٌ غير نمطية بعقليةٍ نقدية صِرفة، وتحليلٌ وتأويلٌ لتلك المدائن السردية تحقيقًا في الكشفِ والقراءة والتأمّل.

الناقد الأستاذ

عباس التميمي

ISBN 978-614-503-050-8

9 786145 030508

دار البيان العربي
للدراسات والنشر

Tel: 00961 3 385 257 - Email: dar-albayan2021@hotmail.com